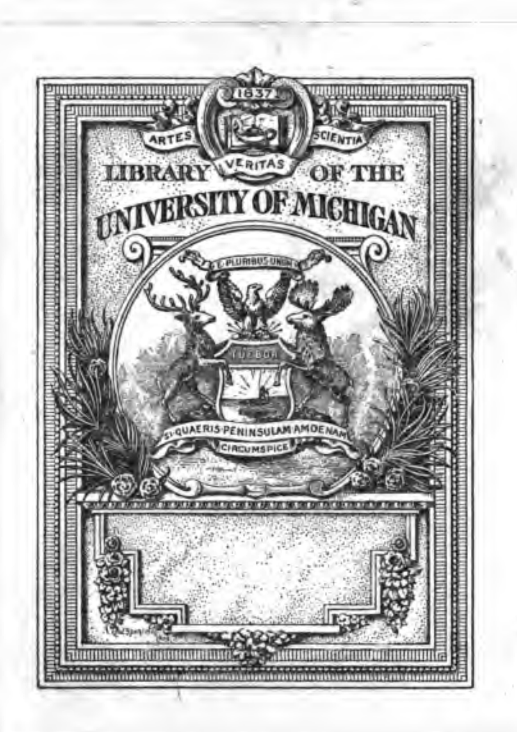

A 732,173


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Materialien

zu

Gotthold Ephraim Lessings

Hamburgischer Dramaturgie.

Ausführlicher Kommentar nebst Einleitung, Anhang und Registern

zusammengestellt

von

Wilhelm Cosack.

Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage.

Paderborn.

Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh.

1891.

Zweigniederlassungen in **Münster** i. W., **Osnabrück** und **Mainz.**

Vorwort zur zweiten Auflage.

„Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen."

Goethe: Vorspiel zum Faust.

Mit dem erfreulichen Bewußtsein, nicht unnütz gearbeitet zu haben, übergebe ich diese notwendig gewordene zweite Ausgabe meiner „Materialien" dem für das Studium der Hamburgischen Dramaturgie sich interessierenden gebildeten Publikum.

Die neue Ausgabe stimmt, weil von der für den praktischen Gebrauch allerdings wünschenswerten Verbindung mit dem Texte auch diesmal Abstand genommen werden mußte, äußerlich mit der ersten vollständig überein und verfolgt auch dieselben Grundsätze, denen ich damals in dem Vorworte Ausdruck gegeben habe. Sie wendet sich nach wie vor an möglichst weite Leserkreise und möchte hier jedem Einzelnen das gewähren, was er zum richtigen Verständnis Lessings gebraucht. —

Trotzdem aber hoffe ich, eine berechtigte Selbstkritik ausgeübt zu haben, wenn ich diese zweite Ausgabe als eine vermehrte und verbesserte bezeichne. Wenigstens habe ich zunächst alles gethan, um den Weisungen und Wünschen gerecht zu werden, welche sachkundige Kritiker bei dem Erscheinen des Werkes aussprachen.[1] Sodann habe ich mich bemüht, die inzwischen auf dem Gebiete der Lessinglitteratur erschienenen wertvollen Arbeiten für

[1] In erster Reihe nenne ich mit gebührendem Danke die eingehenden Besprechungen der Herren Professoren Grosse (im Archiv für Litteratur-Geschichte Band VII S. 390—406) und K. F. Kummer in der Zeitschrift für die Österr. Gymnasien, 1879, II. Heft. Sodann unter Übergehung vieler einzelnen empfehlenden Anzeigen: die Kritik in der Jenaer Litteratur-Zeitung, 1887, Nr. 5 und im Litterarischen Centralblatt von Zarncke, 1877. Nr. 23.

meinen Kommentar zu benutzen und denselben, soweit als irgend möglich, zu vervollständigen und zu berichtigen. Ausdrücklich möchte ich auch hervorheben, daß ich auf die Eigentümlichkeit der Sprache Lessings besondere Rücksicht genommen und für sie ein eigenes Register angelegt habe. —

Sonst dürfte noch zu erwähnen sein, daß ich die jetzt einmal übliche Orthographie in meinem Kommentar durchgeführt, Citate aus Lessing jedoch nach seiner Schreibweise und zwar unter Benutzung der Lachmann-Maltzahnschen Ausgabe wiedergegeben habe. —

Und somit empfehle ich die sorgfältig revidierten Materialien der wohlwollenden Würdigung und erfolgreichen Benutzung aller Lessingfreunde.

Danzig, Ostern 1891.

Dr. Cosack.

Inhalt.



Einleitung.

Werfen wir einen Blick auf die Geschichte des deutschen Theaters in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts,[1] so entwickelt sich vor unsern Augen ein Bild des Kämpfens und Ringens in doppelter Beziehung. Einmal galt es, die Bühne von der Verwilderung zu befreien, in welche sie die maßlose Hingabe an das volkstümliche Element der Stegreifkomödie, an die plumpen und zotigen Späße des Hanswurst gebracht hatte. Andererseits sehnte sich auch die Schauspielkunst, die immer mit dem Wanderstabe in der Hand ein unstetes, weder die Kunst noch die Sittlichkeit förderndes Nomaden-Leben führte und mit ihren armseligen Gerätschaften und ihrem bunten Trödel von einer Bude zur andern umherzog, nach Ruhe und Stabilität. Es schien aber, daß die Erfüllung des letzten Wunsches nicht unmittelbar den zuerst genannten Bestrebungen zu gute kommen sollte; wenigstens trieb die Wiener Bühne, welche schon 1708 eine feste Stätte gewann und sich kaiserlicher Unterstützung zu erfreuen hatte, ihr burleskes Spiel womöglich in erhöhtem Maße weiter, und Prehauser und Bernardon

[1] Reichhaltiges, für diese Einleitung benutztes, wenn auch nicht immer an jeder Stelle citiertes Material bieten für die Geschichte des deutschen Theaters im allgemeinen: Eduard Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst (Leipzig 1848. 3 Bde.). R. E. Prutz, Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters (Berlin 1847). A. Hagen, Geschichte des Theaters in Preußen (in den Neuen Preußischen Provinzial-Blättern, Jahrgang 1850. 1851. 1852). Für Hamburg speziell Joh. Fr. Schütze, Hamburgische Theatergeschichte (Hamburg 1794). Meyer, „Friedrich Ludwig Schröder“ (Hamburg 1823. 2 Teile). F. L. Schmidt, Denkwürdigkeiten (Hamburg 1874). Danzel-Guhrauer, G. E. Lessing. Sein Leben und seine Werke. 2. Aufl. Von Maltzahn und Boxberger (Berlin 1881). Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften von Dr. Erich Schmidt (Berlin 1886), und mache ich besonders auf das 6. Kapitel des II. Bandes dieses Werkes aufmerksam.

überboten sich als die gefeiertsten Hanswurste „in abenteuerlichen oft wahrhaft komischen, oft bloß platten und gemeinen Kompositionen“. Während sie aber dabei ihre Rechnung fanden und in Wohlbehagen lebten, rangen die norddeutschen Kunstgenossen unter Mühseligkeit und Entbehrung jeder Art nach Läuterung des Geschmacks, nach Reinigung der Bühne und Herstellung eines regelmäßigen, kunstgerechten Theaters. Es ist bekannt, daß Leipzig die Wiege des letzteren wurde, und daß der vielverschrieene und doch sehr bedeutende Gottsched[1] im Verein mit der energischen Frau Neuber[2] die Umformung der Bühne begonnen und durchgeführt hat, so daß nunmehr, wie Devrient sagt, die Kluft geschlossen wurde, welche so lange zwischen der Dicht- und Schauspielkunst, zwischen der höhern Bildung und dem volkstümlichen Theater lag. Ebenso bekannt ist es, daß Gottsched das alleinige Heil in der Nachahmung der Franzosen und in der Durchführung ihrer vermeintlichen Kunstregeln sah; daß er mit starrem Eigensinn und anmaßender Pedanterie keine andere Richtung aufkommen ließ und eben durch diese Hartnäckigkeit sich selbst den Sturz bereitete. — Zunächst aber war sein Einfluß und seine Thatkraft von großer Wichtigkeit. Er dirigierte so zu sagen den Fleiß seiner folgsamen Verehrer, die Prutz mit Recht seine Handlanger nennt, er beutete

---

[1] Vergl. die Bemerkung zu St. 18. L-M. 77.

[2] Friederike Karoline Neuber, geb. am 9. März 1697 zu Reichenbach im Voigtlande, war die Tochter eines Dr. jur. Weißenborn. Nach dem Tode der Mutter (1705) führte das geistig begabte, leidenschaftliche Mädchen in dem Hause des grämlichen und kränklichen Vaters ein trauriges Leben. Mehrmals machte sie im Verein mit jugendlichen Liebhabern Fluchtversuche und entkam endlich (1718) mit dem Primaner Johann Neuber nach Weißenfels, wo sie sich heirateten und Schauspieler wurden. Während aber der Mann nur Unbedeutendes leistete, gewann sie durch ihr Talent den Beifall des Publikums und stellte sich schon 1727 an die Spitze einer eigenen Gesellschaft, mit der sie in den verschiedensten Städten, besonders aber in Leipzig Vorstellungen gab. Später verfeindete sie sich mit Gottsched und geriet in mißliche Vermögensverhältnisse, versuchte ihr Glück auch in Petersburg (1740), kam aber unbefriedigt nach Leipzig zurück. Tüchtige Schauspieler erhielten noch eine Zeit lang den alten Ruf ihrer Truppe — sie führte noch Lessings Jugendarbeiten auf (1747) und nahm dann ein klägliches Ende. Durch den Ausbruch des siebenjährigen Krieges verarmte sie gänzlich; das Asyl, welches sie bei dem Dr. Löber in Dresden fand, mußte sie durch das Bombardement der Stadt (1760) gezwungen verlassen, sie flüchtete nach dem nahegelegenen Dorfe Laubegast und starb daselbst den 30. November 1760. Vergl. von Reden, Karoline Neuber und ihre Zeitgenossen. Ein Beitrag zur deutschen Kultur- und Theater-Geschichte. Mit Porträt, Theaterzetteln &c. Leipzig, Barth 1881.

vor allem das schöne Talent „seiner werten Gehilfin" d. i. seiner Frau, Luise Adelgunde Viktorie geb. Culmus, aus und war so imstande, der Neuberin und den andern Theaterprinzipalen, welche dem Fortschritte huldigten, ein reichhaltiges, nach echt französischem Schnitt und Muster gefertigtes Repertoire zu übergeben. Die Schauspieldirektion aber setzte ihre ganze Energie daran, sich selbst, ihre Kollegen und — das Publikum mit den ungewohnten Versen, mit der durchaus veränderten Manier der Deklamation, kurz mit den Erzeugnissen ausländischen Geschmacks vertraut zu machen.

Was der bis zum Eigensinn eifrigen Frau mit Mühe und nicht zu eigenem Nutzen gelungen war, das konnten andere Prinzipale an ihr Werk anknüpfend unter geringerer Opposition fortführen. Der nächste, der unmittelbar aus der Leipziger Schule hervorgeht, ist Schönemann,[1] ein verständiger, ehrenwerter Schauspieldirektor, dem es nicht nur gelang, bedeutende Künstler, vor allen Ekhof, Ackermann, Sophie Charlotte Schröder (die Mutter des berühmten Ludwig S.) u. a. m. in seiner Gesellschaft zu vereinigen, sondern auch wenigstens für einige Jahre den Wanderstab niederzulegen und eine gesicherte Existenz in Schwerin zu führen. Sein Ausgang freilich war trostlos wie der der Neuberin, er hinterläßt nur Trümmer, und die von ihrem Prinzipal (1758) aufgegebene Gesellschaft ist glücklich genug, an dem in der Schule der Neuberin gleichfalls gebildeten, als Mensch und Künstler gewandten Koch[2] einen neuen Versorger zu finden. Für ihn wird

---

[1] Joh. Friedrich Schönemann, geb. 1704 zu Crossen, widmete sich seit 1725 dem Theater und zwar in der Försterschen Truppe als Harlekin, dann seit 1730 bei der Neuberin in französischen Bedienten- und sogenannten Mantelrollen (komische Alte). Hauptsächlich bedeutend ist er aber als Prinzipal seit 1740, kurze Zeit in Schwerin und dann auf der Wanderschaft, welche Devrient und Schütze ausführlich beschreiben. Von 1750—1756 ist er wieder Direktor am Hoftheater in Schwerin, wo Löwen (S. 5) sein Schwiegersohn wurde. Zum Teil durch eigene Schuld wurden seine Vermögensverhältnisse gänzlich zerrüttet; nachdem er noch kurze Zeit in Hamburg Vorstellungen gegeben, zog er sich 1757 vom Theater zurück, erhielt einen kärglichen Posten als Rüstmeister bei dem Prinzen Ludwig von Mecklenburg, hatte durch eine zweite Heirat noch großes häusliches Elend und starb, 78 Jahre alt, 1782.

[2] Gottfr. Heinrich Koch, geb. 1703 in Gera, studierte 1728 in Leipzig und ging daselbst zur Neuberschen Truppe. Als Schauspieler hat er sich ganz in den französisch-manierierten Geschmack hineingearbeitet und gab besonders komische Bedienten- und Mantelrollen. Seit 1750 hatte er eine eigene Gesellschaft gebildet, reorganisierte 1757 die Schönemannsche Truppe, deren Mitglied er früher gewesen, spielte mit derselben bis 1763 in Hamburg, hat darauf in

— wenigstens für die erste Zeit — ebenso wie für Ackermann[1] seit 1764 Hamburg der Hauptstützpunkt seiner Unternehmungen, und damit sind wir auf die Stadt hingewiesen, welche bis dahin ebensoviel oder ebensowenig als andere reiche Städte Deutschlands für das Theater gethan hatte, die aber berufen war, eine bedeutsame Rolle in der Geschichte der Reformation unserer Bühne zu spielen und dabei des Ruhmes zu genießen, ihren Namen für alle Zeit mit dem klassischen Werke Lessings zu verbinden. Mit vollem Recht wird demnach in der Geschichte des deutschen Theaters von einer Hamburger Schule gesprochen, welche auf dem von der Leipziger Schule angebahnten Wege fortschreitend vor allem durch Ekhofs Talent und durch Ackermanns redliche Bemühungen, unterstützt durch Lessings Schöpfungen ein nationales Theater, eine deutsche Schauspielkunst ins Leben rief, die bald darauf durch einen Schröder, einen Iffland zu ungeahnter Höhe der Kunstleistung gefördert werden sollte. Zunächst suchte Ackermann auch für die äußere Ausstattung, für Gebäude, Dekorationen und Kostüme alles zu thun, was in seinen Kräften stand. Daß er dabei die letzteren überschätzte, daß die unselige Finanznot hier wie bei allen Prinzipalschaften eine böse Klippe wurde, an der schon so manches Bühnenunternehmen Schiffbruch gelitten hatte, das schien eben bei so tüchtigem Willen, bei so ausgezeichnetem Talente und in der so

---

Leipzig und Dresden und andern Orten seine Kunst bedeutend gefördert und endlich seit 1771 unter Benutzung der durch Lessings dramatische Thätigkeit geschaffenen glücklichen Verhältnisse ein stabiles Theater in Berlin möglich gemacht. Ramler, Engel u. a. unterstützten ihn in seinem Bestreben, eine wirkliche Kunstanstalt zu gründen. — Koch starb zu Berlin 1775.

[1] Konrad Ernst Ackermann, geb. 1710 in Schwerin, war eine kräftige, soldatische Natur und machte unter dem russischen Feldmarschall Münnich den Krieg gegen die Türken mit. Als gewandter Tänzer und Springer und begabt mit einer wohltönenden Stimme trat er zur Schönemannschen Truppe und debütierte 1740 in Lüneburg. Er schloß sich besonders an die Schauspielerin Sophie Charlotte Schröder geb. Biereichel an, ging mit ihr nach Danzig, Petersburg und Moskau. Dort heiratete er sie im Jahre 1749. Aus Rußland zurückgekehrt (1755), verlor er in Königsberg durch den Bau eines Theaters und dann durch den ausbrechenden Krieg sein Vermögen; er geht auf die Wanderschaft und kehrt erst 1764 nach Hamburg zurück. Seine Schicksale daselbst sind oben weitläufiger dargestellt. Seit 1769 wandert er abermals, spielt in Hannover, verliert aber die besten Kräfte seiner Gesellschaft und stirbt am 13. November 1771 in Hamburg. — Wir verweisen besonders auf die Schilderung seines Wesens und seines Talentes, welche sein Stiefsohn, der geniale Schröder, in dem angeführten Werke von Meyer gegeben hat.

reichen Stadt darauf hinzudeuten, daß der eigentliche Fehler, ja die Unmöglichkeit der Existenz in der ganzen Einrichtung des Theaterwesens liege. Solche Gedanken hatte allerdings, wie wir später sehen werden (St. 1. S. 2. L-M.), schon 20 Jahre früher Joh. Elias Schlegel in Kopenhagen ausgesprochen, dennoch bleibt es für Hamburg ein nicht wegzuleugnendes Verdienst des Schriftstellers Friedrich Löwen,[1] daß er dergleichen Grundsätze, welche die Trennung von Geschäft und Kunst verlangten, zuerst öffentlich besprach und zur Geltung zu bringen wußte. Man hat ihm dabei unlautere Absichten, persönliche Feindschaft gegen Ackermann, dem er früher sehr nahe stand, und dergleichen mehr vorgeworfen, es ist auch sicher, daß er Spaltungen im Personal der Truppe für seine Zwecke zu benutzen wußte, keineswegs aber kann nachgewiesen werden, daß alle die Vorwürfe, mit welchen ihn sein erbitterter Widersacher, der Sekretär Dreyer, in Schmähversen und Spottartikeln verfolgte, irgendwie gerechtfertigt sind. Das Theater ist einmal ein gefährlicher Tummelplatz des Eifers und der Leidenschaften und überträgt gar zu leicht die Intriguen der Coulissenwelt auf die Wirklichkeit. In demselben Maße färbt und trübt sich dann auch die gegenseitige Beurteilung, so daß die spätere Geschichtschreibung am besten thut, von den Motiven abzusehen und sich an das Faktum zu halten. Das aber spricht in diesem Falle für Löwen und für die Richtigkeit seiner reformatorischen Theaterpläne. Daß sie zur Ausführung gelangten, und daß die sogenannte Hamburger Entreprise[2] wirklich ins Leben trat, das wurde einerseits durch die bereits angedeutete Zerrüttung der Finanzen Ackermanns erleichtert, und andrerseits durch die von begeisterten

---

[1] Joh. Friedrich Löwen, geb. 1729 zu Clausthal, studierte die Rechte und wurde Sekretär in Schwerin, dabei widmete er sich schriftstellerischen Arbeiten, interessierte sich für das Theater und heiratete 1758 Schönemanns talentvolle Tochter (siehe L-M. 28). Seine Beteiligung an der Hamburger Entreprise ist oben dargestellt. 1768 wurde er Registrator in Rostock und starb daselbst am 23. Dezember 1771. Seine Werke erschienen in 4 Bänden zu Hamburg 1765. Die Litteraturgeschichten pflegen aus denselben die Romanzen als das Wertvollste hervorzuheben; für unsere Zwecke ist von besonderem Interesse seine „Geschichte des deutschen Theaters“ (Teil IV) und eine Anzahl eigener dramatischer Versuche, von denen einige im Kommentar ihre Besprechung finden werden. (Siehe Register.)

[2] Vergleiche hierzu Lessings Werke XIII., S. 184, wo Nicolai von dem sogen. akademischen Theater in Hamburg ziemlich weitläufig spricht.

Verehrern unterstützte Herrschsucht einer Frau, der talentvollen Künstlerin Hensel,[1] gefördert. Für diese Schauspielerin interessierte sich besonders der unternehmungslustige Kaufmann Seyler,[2] er wollte sie von ihrer Rivalin, Karoline Schulz, befreien und ihr einen Wirkungskreis verschaffen, in welchem sie allein glänzen konnte. Zu dem Zwecke ging er auf die Pläne Löwens, auf die Ratschläge eines ehemaligen Schauspielers, des Tapeten-Fabrikanten Bubbers ein, verband sich mit seinem Freunde Tillemann, mit welchem er eben aus einem bedeutenden Bankerotte leidlich unversehrt hervorgegangen war, zog noch neun andere angesehene Hamburger Bürger in das Interesse, mietete von dem seinem Untergange nahen Ackermann am 24. Oktober 1766 das Schauspielhaus samt Dekorationen und Zubehör, übernahm die wertvolle Garderobe und stand somit an der Spitze der neuen Entreprise, welche zu Ostern 1767 ihre Thätigkeit beginnen wollte. Was dieselbe beabsichtigte, und wie sie in idealer und deshalb vielleicht nicht immer ganz praktischer Weise die Hoffnung hegte, eine durchaus humane und nationale Gestaltung der Bühne herbeizuführen, das hat Löwen in einer „vorläufigen Nachricht“,[3] die noch im Spätjahr 1766 erschien, mit beherzigenswerten Worten ausgedrückt. Er ging dabei von dem Gedanken aus, daß das deutsche Schauspiel deshalb nicht aus seiner Kindheit hervortrete, weil 1. die Kunst durch die Prinzipalschaft lediglich zum Broterwerbe erniedrigt wird, 2. den Schauspielern sowohl als den Dichtern die nötige Aufmunterung fehlt, und 3. nicht genug auf die Sittlichkeit des Theaters geachtet wird. Allen diesen Übelständen wolle „eine kleine Gesellschaft gut-

---

[1] Über Frau Hensel siehe die Notiz zu St. 4.

[2] Abel Seyler, geb. 1730 zu Basel, war Kaufmann in Hamburg, dann wandte er sich, wie oben dargestellt, dem Theater zu, und blieb bei demselben auch nach dem Mißglücken der Entreprise. Zunächst leitete er, von sehr tüchtigen Kräften unterstützt, die Bühne in Hannover, dann in Weimar, dann in Gotha, überall aber mußte Ekhof für den zwar geschmackvollen, aber im Schauspielwesen unerfahrenen Mann eintreten. 1772 heiratete er Frau Hensel, begleitete sie eine Zeit lang auf ihren Kunstreisen, übernahm dann wiederum Direktionen, z. B. 1783 in Hamburg, später in Schleswig, ohne bei seiner Unternehmung Glück zu haben. Er starb 1800. — Vergl. Erich Schmidt, a. a. O. Bd. 2. S. 68.

[3] Abgedruckt bei Meyer, a. a. O. II., Abteil. 2, 31 ff. — Löwen hatte übrigens die hier vertretenen Ideen und Vorschläge bereits zum Teil ausführlicher am Schluß seiner „Geschichte des deutschen Theaters“ gegeben. (Schriften. Teil IV., 48—66.)

denkender Bürger" abzuhelfen suchen. Ein in seiner Kunst bewährter Direktor, dem alle weitern Sorgen abgenommen sind — werde für die sittliche und künstlerische Haltung der Schauspieler eintreten und besonders die jüngern in einer „Theatralischen Akademie" theoretisch und praktisch ausbilden. Die äußern Glücksumstände der Schauspieler sollen bequem eingerichtet, und besonders auch an eine anständige Altersversorgung gedacht werden. Um aber der deutschen Nation eine eigene Bühne zu gewinnen, wolle man jährliche Preise à 50 Dukaten für das beste Trauerspiel und das beste Lustspiel aussetzen. Für derartige Bestrebungen hofft man auf Teilnahme des Publikums und verspricht als Dank: Benefiz-Vorstellungen „für fromme Stiftungen und Häuser". — Diese „vorläufige Nachricht" erfreute sich keineswegs allgemein günstiger Aufnahme. Im Gegenteil gab es nicht bloß Zweifler, sondern auch Neider und Schmäher. „Es regnete Pasquille der unflätigsten Art," sagt Schröder, a. a. O. Man bemäkelte die Unternehmer, deren Bankerott allerdings böses Blut gemacht hatte; man spottete vor allem über Löwen, welcher der artistische Direktor des Institutes wurde, und es läßt sich nicht leugnen, daß gerade die Stellung des letztern den Schauspielern gegenüber eine verfehlte und unhaltbare war. Dazu kam die geringe Teilnahme des Publikums und in ihrem Gefolge Geldnot. Was halfen da die Anstrengungen tüchtiger Künstler, vor allen eines Ekhof, eines Borchers, Boeck, Schmelz und der ausgezeichneten Damen Löwen, Hensel, Mécour; die Vorstellungen wurden gleich anfangs öfters unterbrochen, man konnte z. B. im Juni nur achtmal spielen und später mußte man zu den gewöhnlichsten und niedrigsten Zugmitteln seine Zuflucht nehmen und, während man versprochen hatte, keine Ballette zu geben, miserable Pantomimen und Luftspringer vorführen. Schließlich reichte alles nicht aus, das durch eine französische Truppe angelockte Publikum wieder dem deutschen Theater zuzuführen. Am 22. April 1767 war die Bühne eröffnet worden, am 4. Dezember desselben Jahres wurde sie bereits geschlossen, damit die Entrepreneurs in Hannover einigermaßen die Deckung ihrer Verluste versuchen konnten. Zwar kehrten sie nochmals nach Hamburg zurück und begannen am 13. Mai 1768 die Vorstellungen aufs neue. Der Erfolg blieb derselbe, und die Einnahmen

waren oft so schlecht, daß man das Theater für einige Tage ganz schloß. Am 25. November 1768 wurde die letzte Vorstellung gegeben,[1] Frau Hensel sprach den Schlußepilog, und Seyler konnte von Glück sagen, daß Ackermann höchst uneigennützig ihn aus dem Kontrakte entließ und für das Jahr 1769 das Theater wieder selbst übernahm.[2] — Das war allerdings ein höchst kläglicher Verlauf, und „der süße Traum, ein Nationaltheater in Hamburg zu gründen, war gar bald verschwunden".[3] Dennoch hat Devrient[4] recht, wenn er behauptet, daß das Mißlingen dieser Unternehmung keineswegs ihr Prinzip diskreditiert hat, sondern daß die Hamburger Entreprise die Vorläuferin besserer Theaterzustände geworden ist. Und wäre dies auch nicht der Fall; wäre wirklich aus dem Schiffbruche des Hamburger Theaters nichts für die Bühne gerettet, so stände doch das Unternehmen in den Annalen deutscher Kunst und Wissenschaft für alle Zeit als bahnbrechend und epochemachend verzeichnet. Der Hamburger Entreprise verdanken wir ja Lessings Dramaturgie![5]

Sehen wir uns zunächst nach dem Manne um, so finden wir den Verfasser des Laokoon und Dichter der Minna von

---

[1] Das Verzeichnis der in den Jahren 1767 u. 1768 gegebenen Vorstellungen findet sich in der Ausgabe von Boxberger (Grote), Einleitung XIII. Siehe auch Redlich, a. a. O. S. 645 ff.

[2] Die unserm Zwecke fernliegenden Details findet man bei Schütze, Hamburger Theatergeschichte S. 335—366. Besonders ausführlich behandelt hat er den unerquicklichen theologisch-dramatischen Streit, in welchem der Pastor Goeze als fanatischer Angreifer und Verfolger des Predigers Schlosser eine nicht ruhmvolle Hauptrolle spielt; wir haben ihn im Text übergangen, weil Lessing sich in denselben nicht gemischt hatte und ihn auch in der Dramaturgie mit keinem Wort zu erwähnen für gut fand. Vergl. auch Danzel, G. E. Lessing II. S. 147 ff.

[3] Dramaturgie St. 101—104. L-M. 424.

[4] a. a. O. II., 189.

[5] Der leichteren Übersicht wegen geben wir einen Datumzeiger für die von Lessing besprochenen 52 Aufführungen, wobei die römische Zahl die Nummer des Spielabends bezeichnet. — War es mir (1. Auflage S. 8) auffällig, daß am Sonnabend den 4. Juli im Theater gespielt wurde, während sonst aus kirchlichen Rücksichten nicht nur am Sonntag, sondern auch am Sonnabend Theatervorstellungen verpönt waren, so ersehe ich jetzt aus den schätzenswerten „Nachträgen und Berichtigungen" von Redlich in der Hempelschen Lessing-Ausgabe, Teil XIX S. 641 ff., daß die Anwesenheit des Königs von Dänemark dazu Veranlassung gegeben hat. — Nach derselben Quelle erklärt sich der Ausfall der Vorstellungen vom 15.—28. Juni dadurch, daß das Theater wegen der Trauer über den Tod der Kaiserin, der zweiten Gemahlin

Barnhelm in Berlin „müßig am Markte stehen“.[1] König Friedrich II. hatte in seiner Vorliebe für französische Gelehrte und in spezieller Abneigung gegen Lessing, den er seit dessen Streite

---

Josephs II., geschlossen war. Ein Gleiches fand am 2. Juli wegen des Marienfestes statt; am 6. Juli war ein Maskenball im Theater, und der 16. Juli scheint ein üblicher Erholungstag für die Schauspieler gewesen zu sein.

1767	Montag	Dienstag	Mittwoch	Donnerst.	Freitag	Sonnab.	Sonntag
April	—	—	22 I	23 II	24 III	25	26
	27 IV	28 V	29 VI	30 VII	—	—	—
Mai	—	—	—	—	1 VIII	2	3
	4 IX	5 X	6 XI	7 XII	8 XIII	9	10
	11 XIV	12 XV	13 XVI	14 XVII	15 XVIII	16	17
	18 XIX	19 XX	20 XXI	21 XXII	22 XXIII	23	24
	25 XXIV	26 XXV	27	28	29 XXVI	30	31
Juni	1 XXVII	2 XXVIII	3 XXIX	4 XXX	5	6	7
	8	9	10 XXXI	11 XXXII	12 XXXIII	13	14
	15	16	17	18	19	20	21
	22	23	24	25	26	27	28
	29 XXXIV	30	—	—	—	—	—
Juli	—	—	1 XXXV	2	3 XXXVI	4 XXXVII	5
	6	7 XXXVIII	8 XXXIX	9 XL	10 XLI	11	12
	13 XLII	14 XLIII	15 XLIV	16	17 XLV	18	19
	20 XLVI	21 XVLII	22 XLVIII	23 XLIX	24 L	25	26
	27 LI	28 LII	—	—	—	—	—

[1] Dramaturgie St. 101—104 L-M. 415.

mit Voltaire[1] nicht recht leiden konnte, einen ganz unfähigen Benediktiner zum Bibliothekar gemacht, und Lessing sah seine lang gehegte Erwartung, seine schönste Hoffnung fehlgeschlagen. Um so erfreulicher war daher für ihn der ihm durch Nicolais Vermittlung zugehende Antrag des oben genannten Schriftstellers J. Löwen. (4. November 1766.) Er sollte nach Hamburg kommen, zur Aufnahme des neubegründeten Nationaltheaters konkurrieren und als Theaterdichter, Dramaturg und Konsulent mit einem Jahrgehalte von 800 Thalern thätig sein. Eine vorläufige Reise nach Hamburg hatte den gewünschten Erfolg gegenseitiger Verständigung. „Die Sache nimmt einen sehr guten Gang," schreibt Lessing bereits am 22. Dezember 1766 (Werke XII., 209) von Hamburg aus an seinen Bruder; den „klingenden Vorteil" sah er nicht als Hauptbedingung an, wohl aber verlegte er, wie wir aus seiner Darstellung am Ende der Dramaturgie ersehen, den Schwerpunkt seiner Thätigkeit auf das ihm eigenste Gebiet, d. i. in die Kritik. Was ihm die Fürsten versagten, gewährte ihm die Schaubühne,[2] ein ruhiges und angenehmes Leben winkte ihm für die nächsten Jahre. Sein Einkommen wollte er dadurch erhöhen, daß er mit J. C. Bode[3] gemeinschaftlich eine Druckerei und ein Verlagsgeschäft zu gründen beschloß. Er fragte bereits am 1. Februar 1767 (Werke XII., 211) von Berlin aus bei seinem Freunde Gleim an, ob er ihm nicht seine Werke in Verlag geben wolle — kurz, er lebt der frohen Hoffnung, günstige Erfolge zu erzielen, vergißt darüber den Schmerz, den er empfand, als er zur Regu-

[1] Dieser Streit fällt in das Jahr 1751 und bezieht sich auf den ungerechtfertigten Vorwurf, als habe Lessing dem französischen Schriftsteller, der damals in Berlin allmächtig war, das Manuskript seines Siècle de Louis XIV. in eigennütziger Absicht vorenthalten wollen. Sehr ausführlich ist dieser Gegenstand von Stahr in seinem Leben Lessings, Band I., S. 90—106 behandelt worden.

[2] Lessing citiert in seinem Briefe an Gleim (Werke XII., 211) den Vers aus Juvenal (Satire VII. V. 90): Quod non dant proceres, dabit histrio.

[3] Johann Christoph Bode, geb. 1730 zu Braunschweig, war zuerst Hautboist, dann Sprachlehrer, Übersetzer, Schriftsteller und 1762 Redakteur des Hamburger Korrespondenten. Durch glückliche Verheiratung erlangte er Vermögen, errichtete eine Buchdruckerei und die „Buchhandlung der Gelehrten". Die verunglückte Spekulation nötigte ihn, 1778 nach Weimar zu gehen, er wurde Hofrat, Geheimrat und starb daselbst am 13. Dezember 1793. Vorzüglich ist B. als Übersetzer englischer Romane bekannt. Über ihn vergleiche Böttiger, Bodes litterarisches Leben. Berlin 1796.

lierung seiner finanziellen Verhältnisse genötigt war, seine Bibliothek „springen“ zu lassen; er beschleunigt endlich noch die Herausgabe seiner Lustspiele (2 Teile. Berlin bei Voß 1767) und siedelt dann in der ersten Woche des April nach Hamburg über.

Daß auf die frohen Bilder, welche Lessing von der nächsten Zukunft entworfen hatte, die Hamburger Bühnenverhältnisse gar bald die trübsten Schatten werfen mußten, geht aus dem kurzen Abriß, den wir von der „Entreprise“ gegeben haben, von selbst hervor. Wie rasch aber diese bittere Enttäuschung eintrat, zeigen uns die Briefe des oft und viel geprüften Mannes. Schon am 22. Mai 1767 (Werke XII., 215) schreibt er an seinen Bruder: „Von meinen Umständen weiß ich selbst nicht recht, was ich Dir melden soll. Mit unserm Theater (das im Vertrauen!) gehen eine Menge Dinge vor, die mir nicht anstehn. Es ist Uneinigkeit unter den Entrepreneurs, und Keiner weiß, wer Koch oder Kellner ist.“ Denkt man dabei ferner an die mißliche, halb amtliche Stellung, welche der Dramaturg den Schauspielern gegenüber einnahm, an die thörichte Empfindlichkeit und Eitelkeit der letzteren, sodann an die unerquicklichen Schwierigkeiten und Sorgen, welche dem unpraktischen Gelehrten das unbekannte Geschäft des Buchdruckers und Verlegers machte, an den durch den Nachdruck hervorgerufenen Ärger, Verdruß und Schaden: so wird der Weihnachtsbrief an seinen Vater (Hamburg, den 21. Dezember 1767, Werke XII., 222) als ein getreuer Spiegel des Mißmuts erscheinen, der Lessing ergriffen hatte. „Wenn es möglich wäre,“ — so beginnt der Brief, — „Ihnen zu beschreiben, in was für Verwirrungen, Sorgen und Arbeiten ich seit Jahr und Tag stecke, wie mißvergnügt ich fast immer gewesen, wie erschöpft ich mich oft an Leibes- und Seelenkräften befunden: ich weiß gewiß, Sie würden mir mein zeitheriges Stillschweigen nicht allein verzeihen, sondern es auch für den einzigen Beweis meiner kindlichen Achtung und Liebe halten, den ich Ihnen in dieser Zeit zu geben im Stande gewesen bin. Wenn ich einmal schreibe, ist es mir nicht möglich, anders zu schreiben, als ich eben denke und empfinde. Sie würden den unangenehmsten Brief zu lesen bekommen haben, und ich würde mit meinen Umständen noch unzufriedner geworden sein u. s. w.“

Als Lessing dieses schrieb, versuchte die Theater-Gesellschaft sich

in Hannover finanziell zu erholen. Er selbst blieb aber in Hamburg schon wegen der Buchdruckerei zurück,[1] gehörte auch immer noch dem Unternehmen an, arbeitete eifrig an seiner „Dramaturgie“ und scheint überhaupt nicht mit Löwen zugleich im Juni oder Juli 1768 von der Verbindung mit dem Theater zurückgetreten zu sein, sondern bis zum völligen Schluß desselben ausgehalten zu haben. Ja, als „der süße Traum, ein Nationaltheater in Hamburg zu gründen, längst verschwunden war“ und er sich in voller „Arbeit wider Klotzen“, d. h. mitten in seinen antiquarischen Studien und seiner gelehrten Polemik gegen den eitlen Pedanten befand, bemühte sich Lessing noch, seinen Verpflichtungen gegen das Publikum gerecht zu werden, und erst Ostern 1769 endete mit dem Erscheinen des Schlusses des 2. Teiles der Dramaturgie der Anteil des großen Kritikers an dem mißlungenen Versuch einer Regenerierung der deutschen Schaubühne.[2]

Es bleibt uns noch übrig, bibliographische Notizen über die „Hamburgische Dramaturgie“ in gedrängter Übersicht zu geben. Sie sollte eine periodische Schrift sein und in der Buchdruckerei von Lessing und Bode gedruckt (XII., 215), aber auf Kosten der Theaterentreprise (L-M. 424) wöchentlich zweimal (Dienstags und Freitags) erscheinen. Den Überschriften nach ist dies mit sehr geringen Ausnahmen[3] auch geschehen, aber diese Überschriften sind zum Teil nur fingiert und haben mit den Tagen, an welchen die jedesmal 8 Seiten langen Stücke einzeln oder in größerer Anzahl erschienen, nichts gemein. — Aufschluß über dieses eigentümliche Verfahren geben die bei Guhrauer (a. a. O. II, 1, S. 316) abgedruckten und von Maltzahn (auf der Rückseite des

[1] Bis Mitte April 1770, wo er als Bibliothekar nach Wolfenbüttel ging.

[2] Schröders kurze Notiz (a. a. O. II, 2, 86), daß Lessing im Dezember 1767 abgegangen sei, (auch abgedruckt in der Hempelschen Ausgabe S. 483 ff.), wird demnach auf einem leicht erklärlichen Mißverständnisse beruhen. Dies erhellt am besten daraus, daß Lessing den Plan der Hamburger Dramaturgie bis zum völligen Schlusse des Theaters ausgedehnt hat, wie wir dies aus fragmentarisch erhaltenen Notizen in Lessings Nachlaß ersehen. Vergl. Danzel-Guhrauer, Lessings Leben und Werke II, S. 146. 153 und die Ausgaben von Maltzahn, Zimmermann (Hempel), Boxberger (Grote).

[3] Freitag den 30. Oktober 1767 erschien kein Stück (der 1. Band war am Dienstag den 27. geschlossen). — Dienstag den 1. März 1768 erschien kein Stück, dafür Freitag den 4. eine Doppelnummer. — Dienstag den 19. April erschienen 4 Nummern auf einmal.

Titelblattes) wiederholten und vervollständigten Notizen. Da hören wir, daß die drei ersten Stücke dieser Wochenschrift am 8. Mai 1767 ausgegeben wurden, daß die übrigen bis zum 32. Stücke einzeln erschienen, dann aber Lessing am 21. August in der Hamburgischen Neuen Zeitung folgendes erklärte: „Da man der Hamburgischen Dramaturgie auswärts[1] die unverlangte Ehre erweiset, sie nachzudrucken, so sieht sich der Verfasser, um dem für den hiesigen Verlag daraus erwachsenden Nachtheile einigermaßen auszuweichen, gedrungen, die Ausgabe derselben in einzelnen Blättern einzustellen, und die Interessenten werden sich gefallen lassen, das Rückständige des ersten Bandes vom 32. Stück an, auf instehender[2] Michaelismesse zusammen zu erhalten." Auch dies Versprechen konnte nicht gehalten werden, vielmehr wurde am 7. Dezember 1767 ebenfalls in der Hamburgischen Neuen Zeitung bekannt gemacht: „Da man zur Fortsetzung der Hamburgischen Dramaturgie (welche vor einiger Zeit durch einen auswärtigen Nachdruck unterbrochen ward, und durch einen zweiten,[3] der selbst hiesigen Orts dazukam, noch mehr beeinträchtigt zu werden Gefahr lief, so daß die versprochene gesammte Ausgabe des ersten Bandes unterbleiben mußte), nunmehr die erforderliche Vorkehr in Ansehung der Privilegien und anderer Umstände getroffen zu haben glaubt, so macht man dem Publiko hiermit bekannt, daß von morgen an mit der einzelnen Austheilung derselben wieder der Anfang gemacht werden soll, und zwar sollen wöchentlich 4 Stücke davon erscheinen, bis die versäumte Zeit eingebracht worden. Die auswärtigen Leser, welche die Fortsetzung dieser Schrift wünschen, ersucht man ergebenst, sie auch dadurch befördern zu helfen, daß sie sich keine andere als die Originalausgabe verschaffen. Sie können sie dreist von den Buchhändlern ihres Orts verlangen, indem sie allen mit

---

[1] Es ist dies der Nachdruck unter dem Titel: „Hamburgische Dramaturgie". Bremen und Leipzig 1769.

[2] Veraltet = bevorstehender.

[3] Hamburgische Dramaturgie. 1. Band mit einer Vignette von G. A. Liebe, ohne Druckort 1769. Der 2. Band, gleichfalls mit einer Vignette von G. A. Liebe, enthält auf Seite 408—412 das Intermezzo von J. Dodsley & Comp. als Antwort auf die Angriffe Lessings, welche ebenfalls abgedruckt sind. Vergleiche Allgemeine deutsche Bibliothek, Band X. W. 2. S. 2—8; ferner Lessings Leben von seinem Bruder, Band II. S. 279 f. und unsern Kommentar zu Stück 101—104.

den billigsten Bedingungen angeboten werden. Man kann zwar weder diesen, noch ihnen verbieten, den Nachdruck zu favorisiren, aber man giebt ihnen zu überlegen, daß sie sich nothwendig dadurch um das Werk selbst bringen müssen. Denn wenn die Anzahl von Exemplaren, welche zur Bestreitung der Unkosten erforderlich ist, nicht abgesetzt werden kann, so bleibt es unfehlbar liegen.“ — Gemäß dieser Anzeige erschienen vom 8. Dezember 1767 bis 25. April 1768 die Stücke 32—82. Dann hieß es wieder in der oben genannten Zeitung, daß der fortdauernde Nachdruck der Hamburgischen Dramaturgie nochmals dazu nötige, die Ausgabe in einzelnen Blättern abzubrechen. Dagegen versprach man, etwa Mitte Mai den Rest des 2. Bandes (Stück 83—104) zu liefern; die Ungunst der Verhältnisse verzögerte die Herausgabe aber beinahe um ein Jahr. Erst Ostern 1769 waren die beiden Bände der Dramaturgie in den Händen der Abnehmer. Das ist also die (erste) Original-Ausgabe, jeder Teil mit einer Vignette von J. W. Meil, ohne Datumangabe[1] und mit der Bezeichnung: Hamburg. — In Kommission bei J. H. Cramer in Bremen. —

Daß diese erste Ausgabe nicht als eine eigentlich korrekte bezeichnet werden kann, ergiebt sich schon aus der so eben mitgeteilten Geschichte ihrer Entstehung. Es finden sich demnach in derselben nicht nur Druckfehler, sondern auch allerlei Ungenauigkeiten und kleinere Versehen, welche gewiß bei einer spätern Revision durch den Verfasser selbst fortgefallen wären. Die Orthographie ist außerordentlich schwankend, und es kommt vor, daß ein und dasselbe Wort fast auf derselben Zeile verschieden geschrieben wird. Geschieht das schon im deutschen Texte, so ist es für französische Namen und Citate noch schlimmer. Was die ersteren betrifft, so pflegte Lessing, sie nach der Aussprache zu schreiben, und in Bezug auf ganze Stellen waren ihm besonders die Accente gleichgiltig. Kurz — die eigentliche Aufgabe späterer Herausgeber konnte nicht lediglich in dem bloßen Wiederabdruck der Originalausgabe bestehen!

Wenn ich nun in der ersten Auflage meiner Materialien mir die Bemerkung erlaubt habe, daß sowohl die beiden zunächst folgenden

---

[1] Dagegen steht die Jahreszahl 1768 unter der Vignette zum 1. Teil.

Ausgaben von 1794 und 1805 (jede in 2 Bänden in der Voßschen Buchhandlung, Berlin, erschienen), als auch Lachmann in der Gesamtausgabe der Lessingschen Werke (Berlin 1839, Bd. VII) und nach ihm Maltzahn in seiner „aufs neue durchgesehenen und vermehrten Ausgabe“ der sämtlichen Schriften Lessings (Leipzig, Göschen 1854, Bd. VII) die von mir angedeuteten Irrtümer und Versehen der Originalausgabe unberichtigt lassen, so glaube ich von meinem Standpunkte aus — als Kommentator, der einen fehlerfreien Text zu haben wünschte — kaum zu jener Beurteilung Veranlassung gegeben zu haben, welche ich durch Prof. Grosses Kritik in seiner von mir sonst dankbar aufgenommenen Besprechung der Materialien im Archiv für Litteraturgeschichte (Band VII, S. 390—406) erfahren habe. Jedenfalls verwahre ich mich gegen die Annahme, als ob ich das unbestrittene Verdienst Lachmanns — meines hochverehrten Lehrers — um die Herausgabe der Lessingschen Schriften hätte herabsetzen wollen. Ich habe allerdings Ausstellungen gemacht und dafür in meinem Kommentar die nötigen Beweise geliefert. Grosse nennt dieselben (a. a. O. 403) unbedeutend. Als solche glaubte ich sie nicht ansehen zu dürfen, und freue mich, daß dieselben in der neuesten Ausgabe von Schröter und Thiele — teils auf meine Anregung, teils selbständig — ihre Berücksichtigung gefunden haben, und daß Grosse diese Textrevision als eine auf „sehr gesunden Prinzipien beruhende“ nennt.[1]

Mit Erwähnung dieser Ausgabe (Lessings Hamburgische Dramaturgie. Für die oberste Klasse höherer Lehranstalten und den weiteren Kreis der Gebildeten erläutert von Dr. Friedr. Schröter und Dr. Richard Thiele, Halle, Buchhandlung des Waisenhauses 1877) bin ich zu den Kommentaren der Hamburgischen Dramaturgie gelangt. Vor dem Erscheinen meiner „Materialien“ war von wirklichen, vollständigen Erläuterungsschriften nicht die Rede. Schätzenswerte Einleitungen waren allerdings von Goedeke zu der Ausgabe von Göschen, Leipzig 1869; von Zimmermann zur Hempelschen Klassiker-Ausgabe, und außerdem manche Anmerkungen

[1] Dieselben Grundsätze in Bezug auf den Text sind auch von Dr. R. Boxberger in seiner Ausgabe der Hamburgischen Dramaturgie (Lessings Werke, Band 10) in Kürschners Nationallitteratur ꝛc., Band 67, befolgt. — Der knapp gehaltene Kommentar dieser neuesten Ausgabe berücksichtigt sorgfältig das bisher Gegebene und enthält manchen erwünschten Zusatz.

von R. Boxberger, zum Teil nach meinen in Herrigs Archiv (1873 S. 33—78) veröffentlichten Bruchstücken in seiner Berlin bei Grote 1876 erschienenen Ausgabe gegeben. — Von eingehendem Quellenstudium und gründlicher Erörterung aller die Dramaturgie betreffenden Fragen kann aber nur bei Schröter und Thiele die Rede sein. Ihre Arbeit erschien unmittelbar nach der meinigen. Ich erkenne sie gern als eine vollständig ebenbürtige an, und bedauere nur, daß die Verfasser, welche mein Vorhaben aus dem Archiv kannten und das dort Gegebene selbstverständlich auch benutzten, sich nicht mit mir in Verbindung gesetzt haben. Vielleicht wäre daraus ein in jeder Beziehung befriedigendes gemeinschaftliches Werk hervorgegangen und manche Verschiedenheit der Angaben vermieden worden, welche jetzt bei der Unmöglichkeit, den ganzen gewaltigen Quellenapparat wieder herbeizuschaffen, kaum richtig zu stellen sind.

Schließlich sei noch erwähnt, daß die Dramaturgie mehrfach ins Französische übersetzt ist, und zwar von dem mit Lessing befreundeten Franz Cacault aus Nantes unter dem Titel: Dramaturgie ou observations critiques sur plusieurs pièces de théâtre, traduite de l'allemand de Lessing par un Français et publiée par M. J. (Junker, nicht Mercier, dem franz. Bearbeiter von Olind und Sophronia, wie Jördens III, 365 angiebt). Paris 1785. 2 vol.[1]

Ferner: Dramaturgie, traduction de M. de Succkau, revue et annotée par M. Crouslé avec une introduction par M. Alfred Mezières, Paris, librairie académique. Didier & Comp. 1869. Außerdem erschienen in neuerer Zeit: Extraits de la Dramaturgie de Hambourg, publiés avec une introduction et des notes en français par G. Cottler. Nouv. édition. Paris Hachette 1888. und Dramaturgie de Hambourg (extraits) traduction littérale par C. de Suplicy. Paris. Pousselgue frères 1888.

[1] Vergl. dazu: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften, Bd. 37. Stück 2. S. 337 ff.; Allgemeine deutsche Bibliothek, Bd. 80. S. 111 ff. und Danzel-Guhrauer a. a. O. Bd. II, S. 520 ff. Hier heißt es: „Cacaults Übersetzung hat man als eine Frucht seines Besuches bei Lessing (Wolfenbüttel 1773) und zugleich als ein Ereignis in der Geschichte der französischen Kritik zu betrachten, welches nicht ohne allen Einfluß war.

Kommentar.

Wir citieren sowohl nach den Stücken der Dramaturgie (St.) als auch nach der Seitenzahl (S.) der Lachmann-Maltzahnschen Ausgabe (L-M.).
Unsern Kommentar bezeichnen wir durch K., die Ausgabe von Schröter und Thiele durch S. & T.

Ankündigung. L-M. 3.

[**Was die Männer**] betrifft, welche sich der neuen Verwaltung des Theaters „unterziehen wollen",[1] so ist über sie das Nötige in der Einleitung gesagt. Ebenso ist dort darauf hingewiesen, daß das Unternehmen viele Gegner fand. Zu den letzteren gehörte besonders ein unversöhnlicher Feind Löwens, der Sekretär Joh. Matth. Dreyer (1716—1769). Dieser Gottschedianer, der eine Zeitlang die Redaktion der Bremer Beiträge besorgt hatte, ließ es sich angelegen sein, seinen Spott auch schriftlich zu äußern. Unter andern schrieb er mit Bezug auf Löwens „Vorläufige Nachricht" die von Schütze, Hamburgische Theatergeschichte, S. 337 citierten Verse:

Klein ist der Bühne Raum, der Schade desto größer,
Der aus dem Zweck, sie zu verändern, fließt,
Wenn die Veränderung nicht besser
Als diese Nachricht ist.

[**Als Schlegel,[2] zur Aufnahme des dänischen Theaters** —] Lessings Citat in Bezug auf Schlegel ist nicht ganz genau. In der von

[1] Nach der Eigentümlichkeit der Lessingschen Schreibeweise = haben unterziehen wollen. Wenn L. nämlich überhaupt gern das Hilfsverb (haben oder sein) ausläßt, so thut er es besonders bei den Verbis müssen, lassen, können, wollen, sollen, dürfen; z. B. St. 2 (am Ende) „daß ihre Lehrer notwendig (hätten) Unmenschen sein müssen"; St. 63 (Mitte) „daß sie sich nicht sobald als möglich von dem Grafen [hätte] losmachen sollen"; St. 100 (Ende) „daß er den Micio allen Widerwillen . . . . [hat] äußern lassen" u. s. w. Vergl. Lehmanns Forschungen zu Ls. Sprache S. 116 und meine Laokoon-Bearbeitung (4. Aufl., S. 6, Anm. 3).

[2] Joh. Elias Schlegel, geb. 28. Januar 1718 zu Meißen, Sohn des kursächsischen Appellationsrates und Stiftssyndikus Joh. Friedrich Schlegel,

ihm citierten Ausgabe (Kopenhagen und Leipzig. 5 Bände 1761 bis 1770) stehen Teil 3 zwei Aufsätze, welche der jüngere Bruder des verstorbenen Joh. Elias S., Johann Heinrich, Prof. der Philosophie an der Universität Kopenhagen, unter den Handschriften seines Bruders vorfand. Sie führen den gemeinschaftlichen Titel: Gedanken über das Theater, insonderheit das Dänische; und enthalten außer einem Vorbericht des Bruders 1. „Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen (1746).“ 2. „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters.“ Die unter S. 252 angezogene Stelle ist der Anfang der ersten Schrift und lautet wörtlich: „Die Ursache, daß noch kein hiesiges Theater von Bestand gewesen ist, scheint diese gewesen zu sein, daß man vorhin den Komödianten selbst die Sorge überlassen hat, für ihren Verlust und Gewinnst zu arbeiten.“ Demgegenüber will S., daß ein angesehener kenntnisreicher Mann an der Spitze stände, mit festem Gehalt und Tantième von der Einnahme. Die Schauspieler erhalten gleichfalls ein entsprechendes Gehalt, und nach dem gemachten Aufgestell würden durch die Vorstellungen nicht nur die Kosten gedeckt, sondern noch ein Überschuß für die Armen erzielt werden. — Die 2. Abhandlung (1747) ist wesentlich anderer Art; sie will nämlich den guten Schauspielern der neu eröffneten Kopenhagener Bühne Schlegels Gedanken über die Kunst des Schauspielers und über das Wesen des Dramas geben. Er vergleicht dabei die verschiedenen Nationalitäten, Deutsche, Franzosen, Engländer, Dänen und giebt gute Ratschläge für die

---

wurde gründlich im elterlichen Hause vorgebildet und ging 1733 nach Schulpforta, wo er neben den klassischen Studien bereits seine Vorliebe für die Dichtkunst zeigte. Seit 1739 studierte er in Leipzig, wurde Gottscheds Schüler, ohne sich ihm jedoch völlig unterzuordnen, und versuchte sich seit 1741 auch im Lustspiel, wie er es schon in Schulpforta mit der Tragödie gethan hatte. Darauf kam er 1743 als Privatsekretär eines weitläufigen Verwandten nach Kopenhagen und ward von hier aus Mitarbeiter an den „Bremer Beiträgen“. Auch gab er selbst eine Zeitschrift „Der Fremde“ heraus und schrieb Lustspiele zum Übersetzen ins Dänische. (Die Langeweile, ein Vorspiel. Die stumme Schönheit. Der Triumph der guten Frauen.) 1748 wurde S. außerordentlicher Professor an der Ritterakademie zu Soröe, unterlag aber den bedeutenden Anstrengungen seiner wissenschaftlichen Thätigkeit. Er starb bereits am 13. August 1749. Vergl. das Leben Schlegels im 5. Teile der von seinem Bruder veranstalteten Ausgabe. Von seinen dramatischen Werken werden in der Dramaturgie die Lustspiele St. 13 und 52 besprochen. Unter den Tragödien nennen wir: Orest u. Pylades. Dido. Die Trojanerinnen. Canut. Hermann.

Wahl der Stücke bei den letzteren. Seine Ansichten über die Einheit der Zeit und des Ortes spricht er gegen das Ende des Aufsatzes aus und ist, wie auch die von Lessing (St. 44. Anm.) aus seinen Werken (III, 294 f.) citierte Stelle bezeugt, keineswegs ein einseitiger Verehrer der Franzosen.

[**Prinzipalschaft**] ist der seit dem 17. Jahrhundert stehende Ausdruck für das Verhältnis eines Theaterunternehmers (Prinzipal, Prinzipalin) zu der von ihm engagierten und in echt patriarchalischer Weise verpflegten und honorierten Wandertruppe.

[**Kritikaster,**] eingebildeter Kritiker, Krittler, gehört zu denjenigen Ableitungen, welche Scheler (Kurzgefaßtes etymologisches Wörterbuch der franz. Sprache. Brüssel 1865. S. 126) recht bezeichnend Pejorativa (Verschlechterungswörter) nennt, und die eine spätlateinische Endung aster voraussetzen. So giebt es im Italienischen pœtastro (Poetaster, Dichterling), im Französischen marâtre (matraster) böse Stiefmutter, und die abgeleiteten Adjektiva bleuâtre, douçâtre ꝛc., welche den ursprünglichen Begriff abschwächen.

[**Die Schritte, welche die Kunst des Schauspielers that,**] hat Lessing leider nicht lange begleiten können; ihn hinderte daran die Eitelkeit und der Unverstand einzelner Künstler. Gleich von vornherein hatte sich Frau Mécour[1] (Elise, geb. Preißler, geb. 1735, seit 1754 [1751 nach S. & T.] auf der Bühne, gest. zu Wien 179?), welche nicht nur als Soubrette, sondern auch als tragische Schauspielerin bedeutend war, jede Kritik verbeten, dann aber fand sich die einflußreiche Frau Hensel (vergl. St. 4) durch Lessings Beurteilung (St. 20) unangenehm berührt, obgleich sie eigentlich sich hätte geehrt fühlen und nur etwas von ihrer Rollensucht ablassen sollen. Sie rief ein förmliches Komplott gegen Lessing hervor; man beschuldigte ihn der Unaufmerksamkeit bei den Vorstellungen, des Mangels an Rücksicht gegen die Schauspieler, und verbitterte dem Dramaturgen sein schwieriges Amt in der Weise, daß er beschloß, nur noch die litterarische Kritik auszuüben. Er lobte nur noch einmal Ekhof und Frau Löwen (St. 25), motivierte an dieser Stelle vortrefflich die Art seiner Kritik und rechtfertigte

[1] Vergl. Devrient an den bei ihm im Register bezeichneten Stellen, doch ist daselbst der Druckfehler Teil III in Teil II zu verbessern.

dann sein Schweigen über die Schauspieler in allerdings scharfer und bitterer Weise am Schlusse seines Werkes St. 101—104. Vergleiche hierüber, wie auch über das Mißverhältnis der sozusagen amtlichen Stellung Lessings den Schauspielern gegenüber: Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst II, 174 ff.

[**Die Kunst des Schauspielers .... rauschet gleich schnell vorbei**] erinnert lebhaft an Schillers Verse im Prolog zu Wallenstein:

Denn schnell und spurlos geht des Mimen Kunst,
Die wunderbare, an dem Sinn vorüber u. s. w.

Stück 1.

[**Olint und Sophronia.**] Trauerspiel von Cronegk.[1] Der Name des Helden wird wohl richtiger mit **d** geschrieben, da er im italienischen Olindo lautet.

[**Der Stoff ist die bekannte Episode bei Tasso.**] „Befreites Jerusalem“ 2. Gesang 1—54: Aladin, König von Jerusalem, wird durch einen Zauberer Ismen (Ismenor), einen Renegaten, der christliche und muhammedanische Lehren mit einander vermengt, bewogen, ein Muttergottesbild aus dem Christentempel wegzunehmen und in die Moschee zu bringen, weil dann Zions Mauern den Kreuzfahrern unübersteiglich sein würden. Am andern Morgen ist das Bild auf rätselhafte Weise verschwunden, und weil der Thäter nicht entdeckt wird, will der König alle Christen ausrotten. Da eilt die lieblich fromme Sophronia zu ihm und giebt sich als die Thäterin an; sie will sich opfern nnd soll auch den Feuertod sterben. Als das aber Olind, der sie heimlich liebt, erfährt, be-

[1] Joh. Friedr. v. Cronegk, geb. den 2. September 1731 zu Anspach, war der Sohn des Feldmarschall-Lieutenant des Fränkischen Kreises und genoß als einziges Kind eine sorgfältige Erziehung. 1749 kam er nach Halle, 1750 nach Leipzig, wo er sich an Gellert anschloß und besonders dramatischen Studien oblag. Sein erstes Werk ist „Der Mißtrauische“. 1752 ging er auf Reisen, lernte in Italien Goldoni und Maffei, in Paris Frau von Graffigny kennen und arbeitete inzwischen an seinem „Kodrus“. Seit Ende 1753 ist er im Hofrats-Kollegium zu Hohentrüdingen (Anspach), gewann ohne Nennung seines Namens den Nicolaischen Preis (1757) für sein Trauerspiel Kodrus; dichtete an Olind und Sophronia, starb aber auf einer Besuchsreise in der Sylvesternacht 1757 auf 1758. Seine Werke erschienen in 2 Teilen, Anspach. — Über ihn vergleiche die ausführliche Darstellung von Dr. J. Minor in „Lessings Jugendfreunde“. Band 72 der „Deutschen National-Litteratur“ von Kürschner.

zichtigt er sich der That, und nun sollen, da Sophronia widerspricht, beide sterben. Auf dem Scheiterhaufen beklagt und preist Olind zu gleicher Zeit sein Geschick: er wird ja in Liebe mit Sophronia vereint! Die aber schaut wie eine Verklärte gen Himmel und verweist auch ihren Freund auf denselben. Da rettet beide die Dazwischenkunft der ritterlichen Königin Clorinda, welche dem Könige Aladin die Hilfe ihrer Perser gegen die Christen verspricht. Die Liebenden werden begnadigt, heiraten sich, müssen aber die Stadt verlassen.

Die Episode von Nisus und Euryalus steht bei Virgil, Äneide Buch V, 294 ff. und Buch IX, 176—437. In der ersten Stelle legen diese beiden als unzertrennliche Freunde bekannten Trojaner Proben ihrer Freundschaft ab, denn Euryalus siegt durch die aufopfernde List des Nisus im Wettkampfe zu Ehren und am Grabe des Anchises. — Sodann erbieten sie sich freiwillig, dem abwesenden Äneas die Gefahr zu melden, welche den Trojanern von seiten des Turnus droht; sie töten die feindlichen Wachen, bestehen ruhmvolle Kämpfe, werden aber von den Reitern des Volscens erblickt, verfolgt — und Euryalus trotz der Bitten des Nisus getötet. Der letztere aber rächt den Tod seines Freundes, durchsticht dessen Mörder Volscens und sinkt dann selbst sterbend auf den Leichnam seines Euryalus nieder. — Daß Tasso diese Episode des Virgil im Auge gehabt habe, scheint aus einem Vergleich von Virg. Än. IX 477 und Tasso II, 28 hervorzugehen.

Cronegks Darstellung:

Akt 1. Der über Jerusalems Leiden tiefbetrübte Evander begegnet in der Frühe des Morgens seinem gleich ihm heimlich zur Christengemeinde gehörigen Sohne Olind und erfährt von ihm, daß er so eben das Kruzifix aus der Moschee geraubt und an Gottfried von Bouillon geschickt, welches Ismenor kürzlich mit Gewalt den Christen genommen hat. Evander preist den Sohn, fürchtet aber für ihn, obwohl derselbe bis jetzt als Krieger in großem Ansehn beim König Aladin steht. Er meint auch, daß er die Heidin Clorinda liebt, doch darüber kann ihn Olind beruhigen, denn er glüht für Sophronia. Clorinda freilich ist begeistert für den jugendlichen Helden und will, daß er Anführer gegen die Kreuzfahrer werde. Inzwischen ist jedoch der Raub des Kruzifixes entdeckt worden, und

Aladin bestimmt den Olind dazu, den Thäter aufzusuchen. Ismenor allerdings bezweifelt bereits die Treue Olinds, während Clorinda ihre begeisterte Liebe zu ihm ihrer Vertrauten Hercinie gesteht. Ein Chor klagender Christen beschließt den Akt und meldet die Ankunft der Sophronia. (Dieser Chor, wie die übrigen, ist eine Nachahmung der Chöre in Racines Athalia und erinnert in manchen Versen ganz an Tassos Dichtung. Bei der Aufführung sind übrigens die Chöre fortgelassen worden.)

Akt 2. Sophronia spricht ihrer Freundin Serena gegenüber den Entschluß aus, für alle zum Tode verdammten Christen zu sterben, sie setzt dabei jedoch schon eine leise Hoffnung auf Olind, den sie für einen Christen hält, weil er zu tugendhaft ist. Ihre Liebe für ihn blickt durch, und sie hofft wenigstens, daß er ein Beschützer der Christen sein werde. Darauf erklärt sie dem Sultan, daß sie das Bild des Herrn am Kreuz geraubt habe, und wird deshalb in den Kerker geworfen. Olind hört von Aladin, daß der Thäter entdeckt ist, und daß die Gemeinde der Christen deshalb verschont werden solle. Da verspricht er seinem ihn selbst ermutigenden Vater Evander, ein Märtyrer zu werden, und als nun gar Serena ihm Sophronias Aufopferung mitteilt, steht sein Entschluß fest. (Starke Tiraden! — Chor.)

Akt 3. Olind erklärt, daß er der Thäter sei. — Wettstreit zwischen ihm und Sophronia. — Ismenor will den Olind bewegen, dem Christentum zu entsagen, er bleibt aber fest. Da erscheint Clorinda und stürmt auf ihn ein. Als er aber erklärt, daß er Sophronia liebt, wird ihre Eifersucht zu rasendem Hasse entflammt und treibt sie an, sein Verderben zu beschleunigen. (Chor: Christliches Triumphlied über den Tod.)

Akt 4. Aladin selbst sucht Olind zu bewegen, sein Vorhaben aufzugeben; er giebt vor, Sophronia bereue ihren Entschluß und habe dem Christenglauben entsagt. Olind widerspricht und bleibt bereit zu sterben, flieht aber in den Kerker zurück, um nicht Clorinden zu begegnen. Diese hat inzwischen Sophronia aufgesucht, und die edle heidnische Jungfrau ist durch die begeisterte Frömmigkeit der Christin, welche freudig sterben will und nur für Olind um Gnade fleht, dergestalt gerührt worden, daß sie — wenn auch

mit blutendem Herzen — die Liebenden retten will. Das erklärt sie noch dem Olind — und damit bricht das Fragment ab. —

Lessings Urteil von der Schwäche des Stückes im ganzen und einzelnen ist wohl nur gerecht zu nennen, denn außer den in der Dramaturgie gerügten Fehlern verleidet die hohle Deklamation überall die Teilnahme an den rührenden und ergreifenden Scenen.

[**Daß die muhamedanische Religion keine Bilder in den Moscheen duldet,**] hätte Cronegk schon aus Tasso II, 50. 51 entnehmen können, wo Clorinda geradezu meint, der Zauberer Ismen habe durch seinen Rat, das Bild aufzustellen, „des Höchsten heiliges Gesetz geschändet", und Muhammed selbst habe das Wunder gethan und das Bild entfernt, um anzudeuten, daß man seinen Tempel nicht durch fremden Wahn entweihen dürfe.

Daß Evander, der Vater des Olind, und Serena, die Vertraute der Sophronia, ebenfalls „nicht üble Lust am Märtertum" haben, tritt in Cronegks Trauerspiel wohl nicht so bestimmt hervor, wie es Lessing ausspricht. Diese Selbstaufopferungssucht grassiert bei weitem mehr im:

[**Kodrus.**] Trauerspiel in 5 Akten. Demselben liegt die bekannte Sage zu Grunde, daß Kodrus, des Melanthos Sohn, König von Athen, in einem Kriege gegen die Dorer, um 1068 v. Chr., als Bauer verkleidet, freiwillig den Tod im feindlichen Lager suchte, weil er auf diese Weise einem Orakelspruche gemäß seinen Landsleuten den Sieg zu verschaffen hoffte. Seine Aufopferung hatte den gewünschten Erfolg, und die Athener ehrten das Andenken ihres Königs dadurch, daß sie niemand für wert hielten, nach ihm dieselbe Würde zu bekleiden. Sein Sohn Medon wird deshalb nur lebenslänglicher Archont. — Aus diesem Stoffe nun hat Cronegk eine überschwengliche Liebestragödie gemacht, die ohne eine Spur antiken Wesens sich in unnatürlichem Heroismus und vollständigem Großmutsfieber übersteigt. Daß sie trotzdem von Nicolai mit dem Preise gekrönt und auf Frau von Graffignys Veranlassung zum Teil in das Französische übersetzt wurde, läßt uns einen Blick in den Geschmack der damaligen Zeit thun. Die handelnden Personen sind: Kodrus, König von Athen; Artander, König der Dorer; Elisinde (bei Lessing Elesinde), Prinzessin vom

Geblüt des Theseus; Medon, ihr Sohn; Philaide, Prinzessin vom Geblüt des Theseus; Nileus, Vertrauter des Kodrus; Kleanth und Lykas, Vertraute Artanders. — Der Schauplatz ist in Athen im Palaste des Kodrus. — Zuerst abgedruckt und beurteilt in der Bibliothek der schönen Wissenschaften. (Band II, Anhang, 1758.) Von Interesse ist es, damit die Kritik zu vergleichen, welche sich in den „Litteraturbriefen“ (1761. Band XI. p. 167 ff.) befindet. Sie ist mit K. unterzeichnet und wird deshalb von Moses Mendelssohn sein. Lessing hat sie unstreitig vor Augen gehabt und einzelnes aus ihr fast wörtlich in seine Dramaturgie aufgenommen.

[**Die zweite Anmerkung betrifft das christliche Trauerspiel.**] Was Lessing hier und gleich darauf im 2. Stücke gegen die sogenannten christlichen Trauerspiele anführt, in welchen einzig der Christ als Christ uns interessieren soll, scheint zunächst nur vom ästhetischen Standpunkte aus gesagt zu sein. Sieht man aber genauer zu, so befinden wir uns schon mitten in den Anschauungen des Religionsphilosophen, der bald darauf die Wolfenbüttler Fragmente herausgab, den Nathan dichtete und die Erziehung des Menschengeschlechtes schrieb. — Hierauf näher einzugehen, entzieht sich unserer Aufgabe; wir verweisen aber auf die Lessing-Studien von Hebler (Bern 1862) und besonders auf den 3. Abschnitt derselben „Der Geistesgang Lessings als Religionsforschers.“

[**Bewegungsgründe**] heute veraltet; wir sagen Beweggründe.

Stück 2.

[**Ueber die Bekehrung der Clorinde**] ist zu vergleichen Tasso, Befreites Jerusalem Gesang XII, 1—69. Clorinda, so sagt der Dichter, sehnt sich längst nach einer Heldenthat und will deshalb bei Nacht einen von den Christen neugebauten Belagerungsturm in Brand stecken. Sie legt zu diesem Zweck statt der goldprangenden Rüstung eine schwarze an. Bei dieser Gelegenheit erzählt ihr der treue Sklave Arset, von bösen Ahnungen erfüllt, die Geschichte ihrer Herkunft. Sie ist die Tochter des christlichen Äthiopierfürsten Senap; ihre Mutter aber, „die schwarz an Farb' ist, doch an Reiz vollkommen,“ hat in ihrem Schlafgemach ein heiliges

Legendenbild oft voll Andacht betrachtet — und infolgedessen eine weiße Tochter geboren. Deshalb fürchtete sie den Zorn ihres eifersüchtigen Gemahls und übergab das Kind einem Sklaven[1] mit der Mahnung, es zu taufen. Das hat er aber nicht gethan. So in ihrem Innern erregt zieht Clorinda in den Kampf, vollbringt die kühne That, wird dann aber von Tankred tödlich getroffen, und da entreißt sich von den Lippen der Sterbenden das von dem neuen Geiste ihr eingegebene Wort. Sie verlangt nach der heiligen Taufe, erhält dieselbe von Tankreds Hand und verscheidet mit frohem Lächeln ohne Kummer.

[**Beifall, den er uns abgelauschet.**] Da letzteres Wort schwer verständlich ist, so dürfte die von Boxberger empfohlene Konjektur „abgetäuschet" beachtenswert sein.

[**Zamor**] ist eine von den Hauptpersonen in Voltaires[2] Alzire, und die vorliegende Stelle bezieht sich auf den Schluß

[1] Diese Umstände erinnern lebhaft an den griechischen Roman aus dem 4. Jahrhundert nach Christo „Theagenes und Chariklea" von Heliodor aus Emesa in Syrien. Derselbe spielt ebenfalls in Äthiopien, und die wunderbaren Schicksale der Heldin beginnen mit demselben Anlaß der Verstoßung: sie ist das weiße Kind der schwarzen Königin!

[2] Aus dem Leben Voltaires, der im weiteren Verlauf der Dramaturgie eine so hervorragende Rolle einnimmt, heben wir die wichtigsten Daten hervor: François Marie Arouet (erst seit 1718 nahm er den durch anagrammatische Verstellung [Arouet l(e) j(eune)] gebildeten Namen Voltaire an) wurde in der Nähe von Paris, zu Chatenay bei Sceaux am 20. Februar 1694 geboren. Er war so schwächlich, daß er erst am 22. November getauft wurde, und dies hat Veranlassung gegeben, daß man seinen Geburtstag trotz des ausdrücklichen Widerspruches von seiten Voltaires auf den 21. November verlegt hat. (Z. B. Strauß, a. a. O. S. 11, woselbst er auch Paris als Geburtsort bezeichnet.) Die außerordentlichen Fähigkeiten des Knaben entwickelten sich zugleich mit seinem Hange zur Satire und Freidenkerei auf dem von Jesuiten geleiteten Collège Louis-le-Grand. Sein Pate, der Abbé von Châteauneuf, führte ihn in die vornehme und schöngeistige Gesellschaft ein, und der 18jährige Jüngling bewarb sich schon um einen Dichterpreis bei der franz. Akademie. Er sollte auch die juristische Laufbahn betreten, doch verfaßte er lieber Spottgedichte und ließ sich durch Herrn v. Caumartin für Henri IV. begeistern. 1717 mußte er in die Bastille wandern, weil man ihn für den Verfasser eines gegen den Hof gerichteten Pamphlets hielt. In dieser Gefangenschaft schrieb er Bruchstücke seiner Henriade und vollendete die Tragödie Œdipe. Darauf freigelassen, errang er nur zweifelhafte Erfolge mit seiner Artémire (1720) und Marianne (1725). Während er inzwischen seine Henriade vollendete, mußte er wegen eines Streites mit dem Chevalier von Rohan-Chabot, trotzdem er der schmählich Behandelte war, wiederum, wenn auch nur kurze Zeit, in der Bastille sitzen und dann Frankreich verlassen. Die nun folgenden 3 Jahre seines Aufenthaltes in England (1726—29) sind für seine geistige und schriftstellerische Bildung sehr wichtig. Er gab dort seine Henriade heraus und schrieb seine Tragödien Brutus und La Mort de César. Durch Shakespeares Othello angeregt, folgte darauf 1732

dieses (am 27. Januar 1736 zum ersten Mal gegebenen) Trauerspiels. Dasselbe führt noch den 2. Titel „Die Amerikaner“ und spielt bald nach der Eroberung von Peru durch die Spanier (1525). Die Greuelthaten der fremden Sieger hallen noch in dem unglücklichen Lande wieder, und der stolze, grausame Guzman, der seinem milden Vater Alvarez als Gouverneur gefolgt ist, hat durch seine Thaten die Eingebornen erbittert. Unter diesen will besonders Zamor, der seines Landes beraubte und gräßlich gemarterte Inka von Potosi, an seinem Peiniger Rache nehmen. Jetzt findet er ihn sogar als Gemahl der ihm einst versprochenen Alzire, welche durch die Not der Verhältnisse getrieben samt ihrem Vater

---

Zaïre. Die Herausgabe der Histoire de Charles XII. steigerte seinen Ruhm, wogegen die »Lettres philosophiques« (1735) ihm neue Verfolgungen zuzogen. Er fand ein glückliches Asyl auf dem Schlosse Cirey (Meurthe) bei der Marquise du Châtelet und schrieb bei dieser, „seiner Urania“, wie Lessing sie nennt (St. 36), Alzire, Mahomet, Mérope, les Discours sur l'homme etc. Seit 1740 erlangte Voltaire die Gunst der Marquise de Pompadour und Louis XV. wieder, die Académie française nahm ihn 1746 in ihre Reihen auf, nachdem er gewisse Garantieen für seine Rechtgläubigkeit gegeben; die Zahl seiner Neider und Feinde aber verleidete ihm den Aufenthalt in Frankreich, und nachdem 1749 Madame du Châtelet, zu der er sich nach Lüneville zurückgezogen hatte, starb, nahm Voltaire die durch glänzende Anerbietungen unterstützte Einladung Friedrich d. Gr. an und ging nach Potsdam. Es ist bekannt, daß die Freundschaft zwischen dem großen Könige und dem berühmten Schriftsteller nur kurze Zeit dauerte. 1753 erfolgte der Bruch in schlimmster Form (Voltaire wurde auf der Rückreise sogar verhaftet, um heimlich mitgenommene Gedichte des Königs herauszugeben), und V., der sich nicht nach Frankreich zurückbegeben durfte, kaufte zunächst bei Genf das reizende Haus »Les Délices« genannt. Da er aber mit den Genfer Behörden und zugleich auch mit J. J. Rousseau in Streit geriet, so ließ er sich im Schlosse von Ferney (1758) nieder. Dort hatte er Tancrède gedichtet, hier entfaltete er ein reiches geistiges Leben, stand an der Spitze aller geistig-oppositionellen Bewegungen, die sich auf dem Gebiete der Kirche, des Staates und der Gesellschaft kundgaben, vollbrachte eine Anzahl edler Thaten (sein Auftreten für Calas, das Opfer des religiösen Fanatismus, für die Familie Sirven, die er von schmählichem Tode rettete, für die Großnichte Corneilles, zu deren Besten er die Werke Cs. kommentierte) und hörte bis zu seinem Lebensende nicht auf, als Schriftsteller auf den verschiedensten Gebieten thätig zu sein. Im Jahre 1778 wollte er Paris wiedersehen, und fand daselbst eine enthusiastische Aufnahme; aber den Anstrengungen dieses Triumphes unterlag der 84jährige Greis. Er starb zu Paris am 30. Mai 1778. Die Kirche verweigerte dem „Gottesleugner“ das Begräbnis, und als ein Prior der Abtei Scellières, in der Diöcese Troyes, die Leiche in der Kapelle beigesetzt hatte, wurde diese mit dem Bann belegt, und er abgesetzt. Die Revolution brachte Vs. Asche 1791 in das Panthéon. — Die Gesamtausgabe seiner Werke erschien in 70 Bänden zunächst von Beaumarchais und Condorcet (Kehl 1784—89) und später unter andern zu Paris 1829—34 von Beuchot herausgegeben und kommentiert. — Wir citieren nach einem Gothaer Abdruck vom Jahre 1784 ff. und verweisen auf das treffliche Buch: Voltaire. Sechs Vorträge von David Friedrich Strauß. 3. Aufl. Leipzig 1872.

zum Christentum übergetreten ist und, wenn auch mit innerm Widerstreben, ihre Hand dem Sohne ihres Wohlthäters gereicht hat. Von Rache und Wut erfüllt stürzt sich Zamor auf Guzman und verwundet ihn tödlich. Alzire wird für seine Mitschuldige gehalten, und deshalb sollen sie beide sterben. Es giebt jedoch ein Mittel, sie zu retten: Zamor soll Christ werden! Aber er will nicht Verräter an seinen alten Göttern werden und von Alzire in seiner Überzeugungstreue bestärkt, erwartet er mit der Geliebten ruhig den Tod. Da wird der sterbende Guzman von Reue ergriffen, er verzeiht seinem Mörder und segnet die Liebenden, „denn so befiehlt es ihm sein Gott.“ Solche Großmut erschüttert den edlen Zamor, und er bricht in die Worte aus:

Ich steh' beschämt und tief ergriffen jetzt vor Dir,
Wenn solche Tugend ist des Christentumes Zier!
Ja! das Gesetz, das Dich zu dieser That verpflichtet,
Hat nur — das fühle ich — ein wahrer Gott errichtet.
Ich kannte Freundschaft wohl, kannt' Manneswort und Treu',
Doch solche Größe ist so ungeahnt als neu!
Mich drückt die Tugend zwar, doch hebt ihr Reiz mich wieder,
Ich schäm' der Rache mich und fall' bewundernd nieder! C.

[**Der Polyeukt des Corneille,**][1] Tragödie aus dem Jahre 1640, feiert in begeisterter Weise die Triumphe des Christentums und rechtfertigt allerdings den doppelten Tadel Lessings, daß einmal derselbe religiöse Enthusiasmus sich vieler Personen bemächtigt,

---

[1] Pierre Corneille, der Schöpfer des klassischen Dramas in Frankreich, dem sein dankbares Vaterland den Namen des Großen gegeben hat, wurde zu Rouen am 6. Juni 1606 geboren und sollte sich der juristischen Laufbahn widmen. Schon frühe zeigte sich jedoch seine Vorliebe für die dramatische Dichtkunst, und nachdem er bereits 1625 sein erstes Lustspiel Mélite auf die Bühne gebracht, noch fünf andere gedichtet und auch im Stil des Seneca ein Trauerspiel Médée 1635 geschrieben hatte, trat er 1636, von spanischen Mustern geleitet, mit seinem Cid hervor. Trotz der Eifersucht Richelieus und der Kritik der Akademie datiert von diesem Stücke das klassische Drama der Franzosen. Es folgte Horace (1639), Cinna (1639), Polyeucte (1640). Dann wird Corneille durch sein Lustspiel »Le Menteur« ein nicht unwürdiger Vorläufer Molières, und sah als sein Meisterwerk Rodogune an (1646). Vielleicht aber zeigte dieses Trauerspiel bereits das Abnehmen seiner schöpferischen Dichterkraft. Im Jahre 1647 wurde er Mitglied der franz. Akademie. Die späteren dramatischen Werke sind im ganzen unbeachtet geblieben. Er rang noch (1670) in seiner Bérénice vergeblich mit Racine um den Siegespreis und starb am 1. Oktober 1684. Als Biographen und Herausgeber Corneilles nennen wir u. a. Taschereau (7 Bde. Paris 1857—62). Vergl. auch Géruzez, Etudes littéraires etc. Paris 1858. Demogeot, histoire de la littérature française. Arnd, a. a. O. Band I.

und daß andererseits stets eine unmittelbare Einwirkung der göttlichen Gnade stattfindet. Die Zeit der Handlung fällt unter die Regierung des durch seine grausamen Christenverfolgungen bekannten römischen Kaisers Decius (249—251). Polyeukt selbst ist der Schwiegersohn des kaiserlichen Statthalters von Armenien, Felix; er ist zum Christentum übergetreten und will ein glänzendes Zeugnis seiner Glaubensfreudigkeit geben, um wo möglich zum Märtyrer zu werden. Deshalb beredet er seinen Freund Nearch, mit ihm die heidnischen Altäre umzustürzen, auf denen im Namen des Kaisers der römische Ritter Sever — der frühere Geliebte von Paulina, der Gattin Polyeukts — ein Siegesopfer darbringen soll. Nach vollbrachter That könnte der dem Tode geweihte Polyeukt sich retten, wenn er den Christenglauben abschwören möchte. Davon will er aber nichts wissen; die Bitten der Seinigen sind ebenfalls fruchtlos, er erringt im Tode die ersehnte Märtyrerkrone. Zugleich wird nicht nur Paulina, sondern auch ihr Vater Felix von der göttlichen Wahrheit des Christentums erleuchtet, und Sever, gezwungen eine so mächtig wirkende Religion zu bewundern, verspricht den Neubekehrten die Gnade des Kaisers.

[**Der Ergänzer**] von Cronegks Olind und Sophronia ist der Geheime Archivar Roschmann in Wien (1739—1806). Als daselbst 1764 zum ersten Male das Trauerspiel aufgeführt werden sollte, schrieb er den fehlenden 5. Akt. Wenn nun von mir (und auch von S. & T.) nach Jördens Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten behauptet wurde, daß diese Ergänzung nie im Druck erschienen sei, so hat Professor Kummer bereits 1879 in der „Zeitschrift f. die Österreich. Gymnasien“ Heft 2 diesen Irrtum berichtigt, und dann 1880 im Archiv für Litteratur-Geschichte, herausgegeben von Carolsfeld S. 76—88 Roschmanns Dichtung abdrucken lassen. Sie steht auch in „Lessings Jugendfreunde“ (siehe oben K. 20) mit Cronegks Olind und Sophronia zusammen (S. 191—199). Darnach ist Inhalt derselben folgender: Die durch Clorinde eröffnete Aussicht auf Rettung erfüllt sowohl Sophronia als auch Olind mit Schmerz, sie können ja dann nicht mehr, wie sie gehofft, „des Glaubens Opfer sein“! Olind fürchtet außerdem, daß er vom Sultan gezwungen werden wird, gegen die Kreuzfahrer, seine Glaubensgenossen, zu kämpfen. Der Befehl

läßt nicht lange auf sich warten, und Sophronia soll als Geisel für Olinds Treue unter der Aufsicht des fanatischen Priesters Ismenor zurückbleiben. 5. Akt: Dieser hat von Wut gegen die Christen erfüllt Sophronias Tod beschlossen und dazu ein schnell wirkendes Gift bestellt, noch ehe ein Bote das siegreiche Vordringen der Kreuzfahrer meldet und den Olind treulosen Verrates bezichtigt. Sophronia hält ihren Geliebten solcher That für unfähig und geht so freudig ihrem Tode entgegen, daß selbst der teuflische Ismenor „verhaßte Regungen der blöden Menschlichkeit in seiner Brust zum Schweigen bringen muß“. — Jetzt eilt Clorinde herbei, um auf des Sultans Geheiß Sophronia ihrem Olind zuzuführen, findet dieselbe aber bereits unter dem Einfluß des tödlichen Giftes. Die Märtyrin erfährt noch sterbend die Heldenthaten und — die schwere Verwundung ihres Geliebten. Sie preist den Tod und bittet in begeisterten (allerdings sehr lang ausgedehnten) Worten, Clorinde möge auch den beseligenden Glauben des Christentums annehmen. Kaum ist sie tot, so wird der sterbende Olind von seinem Vater an ihre Leiche geführt. Nun preist er die Seligkeit, mit ihr vereint zu werden, und stirbt in der Hoffnung, daß Clorinde Christin werden und den Aladin zum Frieden mit den Christen bewegen werde.

Ob Cronegk soweit von seiner Quelle (Tasso) abgewichen wäre, bezweifelt allerdings Lessing, er deutet aber auch bereits an, daß eine glückliche Lösung durch Clorindens Liebe fast unmöglich gemacht ist. Roschmann mag also doch wohl im Sinne Cronegks gearbeitet haben!

Eine andere Fortsetzung von Olind und Sophronia soll von Gotter, dem Mitherausgeber des Göttinger Musenalmanachs, gedichtet sein. Sie ist aber nicht gedruckt und wird nur von Jördens a. a. O., von Kästner (gesammelte Werke, Berlin 1841, Teil 1. S. 26) und Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung IV, 306 erwähnt.

Bei dieser Gelegenheit möge darauf hingewiesen werden, daß der durch dramatische und kritische Werke bekannte französische Schriftsteller Louis Sebastian Mercier (1740–1814) ein heroisches Drama „Olinde et Sophronie“ in Prosa geschrieben hat, welches im 1. Bande seines 1778 in 3 Bänden zu Amsterdam

erschienenen „Théâtre complet“ steht. Gedichtet ist dasselbe, wie aus der Vorrede hervorgeht, mit genauer Kenntnis der Cronegkschen Tragödie. Aber der Verfasser hat geglaubt, in einzelnen Details abweichen zu müssen. Bei ihm wird deshalb nicht ein Kruzifix geraubt — das wäre für die französische Bühne anstößig gewesen — sondern der Koran, das heilige Gesetzbuch der Muselmänner, wird zerrissen und mit Füßen getreten. Auch ist es nicht Olind, sondern Ismen selbst, der diese That verübte. — Was sodann den Schluß betrifft, so ist es für uns interessant, daß Mercier, trotzdem Clorinde und Sophronia Nebenbuhlerinnen sind, die Rettung des liebenden Paares durch die kühne heidnische Heldin herbeiführt. Daß Ismen dabei von Clorindens Lanze durchbohrt wird, mag als gerechter Lohn gelten, daß er aber auch noch zugleich als Sophroniens Vater erkannt wird, steigert die Verwicklung in peinlicher Weise.

[**Staupe**] ist gegenwärtig wohl nur noch Bezeichnung einer Krankheit der Hunde (catarrhus nervosus). Zu Lessings Zeit hieß dagegen Staupe „„jede ansteckende, giftige, plötzlich tötende Krankheit, sowohl bei Menschen als Tieren, z. B. hitzige Fieber, Pest, Viehsterben.““ So Zedler in seinem Univèrsallexikon (1744) Teil 39 unter Staupe. Nach Sanders' deutschem Lexikon hat übrigens der bekannte Anatom und populär-mediz. Schriftsteller Professor Bock in Leipzig in seinem Lehrbuche der path. Diagnostik III, 117 Staupe auch jetzt noch von Menschen gebraucht.

[**Nothnagel**] ist nicht, wie es bei S. & T. geschieht, mit Nietnagel (franz. envie), zu verwechseln, bedeutet also eine durch die Not gebotene Aushilfe und nicht eine lästige Kleinigkeit.

[**Utopien**] ist ein von dem berühmten Kanzler Heinrichs VIII, Thomas Morus (geb. 1480, enthauptet 1535) gebildetes Wort. Er gab nämlich den Namen Utopia (griech. *οὐ — τόπος* = Nicht — Ort, Nirgendheim) einer Insel, auf welche er seinen Idealstaat hinverlegte. Die Schrift führt den Titel: De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia. (1516.)

Die beiden vorstehend besprochenen Ausdrücke (Staupe, Utopien) werden an den betreffenden Stellen zur bildlichen Darstellung benutzt; da ich nun in einer besondern Abhandlung (Programm der Realschule zu St. Petri. Danzig 1869. Bild und Gleichnis in ihrer Bedeutung für Lessings Stil) nachgewiesen zu haben

glaube, daß Bilder und Gleichnisse sich durch Lessings Prosa dergestalt hindurchziehn, daß sie nicht etwa einen möglicherweise auch überflüssigen Zierat bilden, sondern daß sie derselben ihr eigentliches Gepräge zu geben bestimmt sind, so benutze ich diesen ersten Anlaß, um auf die häufige Verwendung von Bild und Gleichnis in der Dramaturgie und auf ihre treffliche Wirkung aufmerksam zu machen. In der genannten Schrift habe ich für die Dramaturgie 67 dergleichen Stellen notiert und hebe unter diesen als besonders charakteristisch hervor:

Ausgabe von Lachmann: Seite 68. Zeile 10 von unten 102. Z. 2 v. o.; 163. Z. 4 v. u.; 205. Z. 1 v. u.; 211. Z. 8 v. o.; 220. Z. 1 v. o.; 281. Z. 7 v. o.; 329. Z. 14 v. u.; 330. Z. 6 v. o.; 348. Z. 10 v. o.; 358. Z. 3 v. o.; 374. Z. 17 v. o.; 396. Z. 8 v. o.; 447. Z. 11 v. o.; 448. Z. 11 v. o.; 459. Z. 25 v. o. —

[**Garrick,**] David, der berühmteste Schauspieler Englands, wie überhaupt der größte dramatische Künstler des vorigen Jahrhunderts, der in tragischen Rollen ebenso genial als in hoch komischen war, wurde am 20. Februar 1716 zu Heresford geboren. Er stammt aus einer ursprünglich französischen Familie La Garrique, sein Vater war englischer Offizier und bestimmte ihn zum Kaufmannsstande. G. hat auch eine Zeit lang ein Weingeschäft betrieben; sein künstlerischer Genius aber, der sich schon früh offenbarte, trieb ihn zum Theater. Er errang bei kleinen umherziehenden Banden großen Beifall und begeisterte 1741 London in der Rolle Richards III. Bald darauf übernahm er die Direktion des Drury-Lane-Theaters, brachte als solcher besonders Shakespeare wieder zu Ehren und bereicherte die Bühne auch durch eigene Lustspiele. Er starb am 20. Januar 1779, nachdem er seit 3 Jahren von der Bühne Abschied genommen hatte. Seine Gebeine ruhen in der Westminster-Abtei. — G.s Größe als Schauspieler beruhte vor allem auf der überwältigenden Naturtreue in jeder Rolle und jeder Situation. Einen trefflichen Belag bietet dazu die Erzählung St. 7. L-M. 35. Ebenso deutet die dort citierte Bezeichnung als „Proteus seiner Kunst“ auf die geniale Begabung hin, alle Gestalten und Charaktere annehmen und täuschend durchführen zu können.

[Conrad Ekhof,] nicht Eckhof,[1] wie Lessing ihn schreibt, wurde am 12. August 1720 zu Hamburg geboren. Sein Vater war daselbst ein armer Stadtsoldat und Handwerker, später Lichtputzer[2] am Theater. Trotz der dürftigen Erziehung aber erwachte in dem Knaben nicht nur frühzeitig die Lust an theatralischer Darstellung, sondern er bildete sich auch soweit aus, daß er bei dem schwedischen Postkommissar Bostel Schreiber werden konnte. Hier zeichnete er sich bereits durch seine im ganzen spätern Leben bewährte Ordnungsliebe und Pflichttreue aus. Als ihm aber die demütigende Stellung eines Lakaien hinten auf der Kutsche der Frau Postkommissarius zugemutet wurde, ging er nach Schwerin und hat hier als Schreiber bei einem Advokaten durch die Lektüre dramatischer Werke seine Lust zum Theater genährt. 1740 trat er denn auch (zusammen mit Frau Schröder, der Mutter des berühmten Friedrich Ludwig S.) zur Schönemannschen Schauspieler-Gesellschaft, debütierte am 15. Januar 1740 im Mithridat in Lüneburg und ward bald die künstlerische Stütze der Gesellschaft. Zugleich versuchte er auch, die sittliche und technische Ausbildung der Schauspieler zu heben, aber die Stiftung einer „Schauspieler-Akademie“ (1753) fand nur vorübergehenden Beifall; Intriguen verbitterten ihm das Leben unter der Prinzipalschaft Schönemanns, und er verließ (1757) mit seiner Frau (geb. Spiegelberg) Schwerin, um sich nach Danzig zu Franz Schuch zu wenden. Sein Spiel erregte hier ungeteilten Beifall,[3] Ekhof ging aber bald

[1] Vergl. Meyer, Schröders Leben, Teil II, in den Berichtigungen zum 1. Teil; nach ihm A. Hagen, „Geschichte des Theaters in Preußen“ in „Preuß. Provinzialblätter“ 1851. Band XII, S. 131. — Außer diesen beiden Quellen für unsere Darstellung verweise ich ganz besonders auf Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Teil II. Vergl. auch Prutz, Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters. S. 348 ff., und recht ausführlich Hermann Uhde im Neuen Plutarch von Gottschall. Leipzig 1876. Band 4. S. 119—238.

[2] So Devrient, a. a. O. II, 83. Hagens Notiz (a. a. O. S. 131), daß der Sohn als Lichtputzer seine theatralische Laufbahn begonnen habe, beruht wohl auf einem Irrtum.

[3] Ein anonymer Kritiker, der damals in Danzig außerordentlich tüchtige Berichte über die Vorstellungen schrieb und fast ein Vorläufer der Hamburgischen Dramaturgie genannt werden könnte, hat sich in seiner „Kritischen Nachricht von der Schuchischen Schauspielergesellschaft“, Danzig 1758, auch über Ekhof ausgesprochen. Sein Urteil wurde als so vorzüglich anerkannt, daß man es im Nekrologe Ekhofs (Gothaischer Kalender 1779) wieder abdruckte. Deshalb möge es auch hier eine Stelle finden. „Ekhof ist,“ so sagt er u. a., „ein

darauf zu Koch nach Lübeck und Hamburg, 1764 zu Ackermann nach Braunschweig. Schon trübte eine unheilbare Hypochondrie seiner Frau das häusliche Leben des großen Mimen, und die jugendliche Anmaßung des genialen, aber wildleidenschaftlichen Schröder bereitete ihm manche Unannehmlichkeit. Dann kamen 1767 seine reichen Triumphe in der Anerkennung seiner Leistungen am „Nationaltheater“ durch Lessing. Als dies aber zu Grabe getragen war, blieb er bei der Seylerschen Truppe, machte ihr unstetes Wanderleben (Hannover, Celle, Lüneburg, Stade, Osnabrück) mit, und übernahm selbst, als es mit den Finanzen sehr schlecht stand, die Direktion. Er leistete dabei auch als Geschäftsmann Ausgezeichnetes und führte die Gesellschaft bis Wetzlar und dann nach Weimar. Als aber hier 1774 das Theatergebäude abbrannte, ging Ekhof nach Gotha, wo sich die erste Hofbühne etabliert hatte. Er wurde an ihr künstlerischer Direktor und hat durch eine hingebende, musterhafte, vielleicht auch hin und wieder pedantische Regie, die ihm den Namen des Schulmeisters zuzog, Bedeutendes geleistet. Manche Schwächen traten freilich auch in stärkerem Maße hervor (Rollensucht und daher zu langes Festhalten jugendlicher Rollen, zu starke Färbung komischer Partien 2c.) 1777 spielte er noch in Weimar mit dem Herzoge und Goethe zusammen im „Westindier.“ Er starb am 16. Juni 1778. Seine letzte Rolle war die des Geistes im Hamlet, und so hatte er vorbedeutungsvoll genug von der Bühne mit jenem „Ade! ade! gedenke mein!“ Abschied genommen! — Was nun Ekhofs Leistungen als Künstler und seine Bedeutung für die deutsche Bühne betrifft,

---

Künstler, der die Schönheiten und Vollkommenheiten seiner Kunst kennt und einsieht, der sie als eine freie Kunst betrachtet und studiert und mit einer vollkommenen theatralischen Einsicht die genaueste Praktik verbindet, der jeden Charakter kennt und empfindet, der kein Wort sagt, ohne es zu fühlen, und keinen Gestus, keine Modulation anbringt, ohne es überlegt zu haben. Seine Stellung ist jederzeit richtig, bei großen Charakteren groß, bei komischen komisch. Seine Bewegungen sind nicht nur wohl überlegt und durchdacht und Dolmetscher seiner Seele, sondern auch in ihrer Art vollkommene Muster. Seine Modulation ist unverbesserlich. In leeren Stellen weiß er dieses Leere ebensowohl zu überschlüpfen und das Schöne hervorschimmernd zu machen, als in gedrängten Stellen jedes Wort mit seinem wahren eigenen und besten Ton auszusprechen. Seine Deklamation ist poetisch, ohne zu skandieren, und pathetisch, ohne schwülstig zu sein. Er kennt das Theater vollkommen und spielt alle Partien als ein Meister.“

so könnten wir eigentlich uns begnügen, auf dasjenige hinzuweisen, was Lessing in seiner Dramaturgie zu seinem Lobe nicht nur gesagt, sondern auf das eingehendste nachgewiesen hat. [Die betreffenden Stellen siehe im Register.] Um jedoch jede Einseitigkeit zu vermeiden, knüpfen wir an die von Devrient II, 267 ff. zusammengestellten Berichte von kompetenten Zeitgenossen, Nicolai, Iffland, Schink, Schröder rc. an und heben hervor, daß E., im ganzen wenig durch seine Körperlichkeit begünstigt, vor allem durch sein Auge und seine Stimme wirkte, „welche an donnernder Macht, Zartheit und Wohllaut ihresgleichen auf der deutschen Bühne noch nicht gefunden hat.“ Dabei verschmähte er allen scenischen Flitterstaat und war durchaus natürlich, so daß sein Spiel mit allen Farben und Kontrasten, mit allen Klängen und Tönen der Leidenschaft und der ausgelassensten Laune ein Spiegel des Lebens genannt werden kann. Nach Iffland waren Anstandsrollen, Väter und fein komische Charaktere diejenigen Darstellungen, in denen er sich am meisten bewährte, und es ist nur *eine* Stimme, welcher Engel beredten Ausdruck gegeben hat, daß Es. Künstlergröße in Lessings Gestalten, und vornehmlich im Odoardo (Emilia Galotti) gipfelte. Selbst Schröder,[1] dessen Urteil ganz gewiß oft einseitig und parteiisch genannt werden muß, läßt ihm darin Gerechtigkeit widerfahren.[2] — Kommt nun noch hinzu, daß E. in edelster Weise sich um die sittliche und künstlerische Hebung des Schauspielerstandes die größten Verdienste erworben hat, und daß sein ganzes Leben und Streben in dieser Beziehung ein seltenes Muster genannt zu werden verdient, so gebührt ihm mit Recht statt des sonst wohl üblichen Beinamens „des deutschen Roscius“ der von Devrient besonders betonte Ehrentitel eines „*Vaters und Begründers der deutschen Schauspielkunst.*“

---

[1] Vergl. das bereits mehrfach erwähnte Leben desselben von Meyer an sehr vielen Stellen. Daselbst sind auch II, Abteilung 2. S. 13—21 sämtliche Rollen verzeichnet, welche Ekhof vom 2. Mai 1764 bis 20. August 1769 gespielt hat. Schröder begleitet dieses Verzeichnis mit knappen, oft nur in einem Worte bestehenden Bemerkungen. Der Tadel überwiegt, und die Ausrufungszeichen mehren sich, sobald Ekhof sich noch an jugendliche Rollen wagte. Sonst steht „gut“, „sehr gut“, „trefflich“, „vortrefflich“, „ganz vortrefflich“ häufig genug, und bei D'Orbesson (Diderots Hausvater) heißt es ausdrücklich: *vollkommen; ich hätte mich nicht mit ihm messen mögen!*

[2] Vergl. auch *Gervinus*, Geschichte der deutschen Dichtung Teil V, 483.

[**betauert**] = bedauert, ist nach Grimm die ursprüngliche Schreibweise, da es mit teuer zusammenhängt.

[**Der Himmel kann verzeihen etc.**] Diese beiden Verse sind die Worte Clorindens, Akt I, Scene 3; Seite 292 und 293. — Weshalb bei dieser Gelegenheit Stahr (G. E. Lessing I, 286 f.) einen wenn auch anscheinend wohlgemeinten, doch insofern gehässigen Seitenblick auf Lessing wirft, als er die Lauterkeit seines Charakters und seine Wahrheitsliebe antastet, ist nicht recht einzusehen. Nach ihm soll Lessing den Angriff auf die im Cronegkschen Drama enthaltenen Maximen nur deshalb gethan haben, weil er „der Geistlichkeit sein Kompliment machen und ihr gleich in den ersten Blättern seiner Dramaturgie die erforderlichen sittenpolizeilichen Garantien geben“ wollte. Beweise werden von Stahr nicht angeführt, und somit weise ich die Verunglimpfung zurück und bedarf für denjenigen, der die Wahrhaftigkeit als den Grundzug des Lessingschen Wesens kennt, keiner Begründung, wenn ich behaupte, daß Lessing seine Überzeugung ausgesprochen hat.

Stück 3.

Die vortrefflichen Bemerkungen und gediegenen Auseinandersetzungen, welche L. in diesem und den nächsten Abschnitten über die Kunst des Schauspielers giebt, zeigen, wie eingehend er sich mit diesem Gegenstande beschäftigt hatte, und lassen es um so mehr bedauern, daß er ein Versprechen nicht erfüllt hat, welches er bereits 13 Jahre früher (1754) gegeben hatte. Damals ließ er nämlich in seiner „Theatralischen Bibliothek“ (abgedruckt: Werke IV, S. 223—254) einen Auszug aus dem „Schauspieler[1] des Herrn Remond von Sainte-Albine“ erscheinen. Ihn befriedigte das Werk des Franzosen in manchen Stücken; einen Hauptmangel aber fand er darin, daß es eigentlich nur eine „Metaphysik von der Kunst des Schauspielers“ sei und dem ausübenden Künstler

---

[1] Das noch an anderen Stellen der Dramaturgie benutzte Buch erschien zu Paris 1747 unter dem Titel Le comédien. »Ouvrage divisé en deux parties. Par M. Remond de Sainte-Albine.« Von dem Verfasser vermag Lessing (IV, 223) nur eine dürftige Notiz zu geben, und können wir leider auch nichts hinzusetzen.

gar keine Mittel und Wege zeige, wie er zum richtigen und schönen Ausdruck seiner Gedanken, Empfindungen und Leidenschaften gelangen könne. Diesem Übelstande wollte er abhelfen und „ein kleines Werk über die körperliche Beredsamkeit vorlegen," in welchem er, wie er sagte, sich alle Mühe gegeben hatte, die Erlernung derselben ebenso sicher als leicht zu machen. Leider ist dieses Werk nie erschienen. Nur ein kurzer Entwurf, betitelt „Der Schauspieler", fand sich im Nachlaß und steht Werke XI, S. 19 ff.

[**sich die Moral . . . . ausnimmt**] = sich hervorhebt, Eindruck macht.

Stück 4.

[**Chironomie**] griechisch = Bewegung der Hände (χείρ die Hand, νέμω setze in Bewegung), Gestikulation, wird von Quintilian de institutione oratoria lib. I, 11 durch lex gestus[1] übersetzt [chironomia, quae est (ut ipso nomine declaratur) lex gestus]. Er sieht sie dabei als einen nicht unwesentlichen Teil der Pantomimik (saltatio von den Römern genannt) an, doch will er selbst von ihr für die Bildung des Redners nur einen eingeschränkten Gebrauch machen, weil sie eigentlich der scenischen Darstellung angehört. Von dieser letzteren spricht Lessing; und daß in derselben vorzüglich die Pantomimen Außerordentliches geleistet haben, geht aus den mehrfach gebrauchten Ausdrücken „geschwätzige Hände," „laut rufende Finger," „allsagende Hände" hervor (manus loquacissimae, digiti clamosi, χεῖρες πάμφωνοι). In einem später St. 20 S. 87 zu besprechenden Gedichte der lat. Anthologie heißt es von dem Pantomimen, „daß er mit kluger Hand Worte hervorbringen wolle," und Lucian (de saltatione c. 36) erzählt, daß ein ausländischer, der römischen Sprache unkundiger Fürst bei einer Vorstellung am Hofe Neros durch die überraschende Kunst des Tänzers zu vollem Verständnis gelangt sei und ihn sich zum Dolmetscher ausgebeten habe. Über die durch Verabredung bestimmte (konventionelle) Bedeutung von Hand-

---

[1] Spalding in seiner Ausgabe des Quintilian, Leipzig 1798 (I, 241) greift diese Etymologie mit Recht an, und führt chironomia nicht auf χειρός νόμον das Gesetz der Hand, sondern auf χεῖρα νέμειν die Hand bewegen zurück.

bewegungen, wie überhaupt vergleiche den Aufsatz von Grysar (in Ersch und Gruber, allgem. Encyklopädie) s. v. Pantomimische Kunst des Altertums.

[**Er gebrauchte sich — seiner Hände,**] wir sagen: er bediente sich.

[**krieplicht**] wohl nur provinziell für krüpplig, verkrüppelt.

[**Hogarth**][1] führt in seinem Werke „Zergliederung der Schönheit" (Deutsch von Mylius. Berlin und Potsdam 1754) die Schönheit der Form, der Stellung, der Bewegung ꝛc. auf bestimmte proportionierte und mannigfaltige Linien zurück; und zwar nennt er die Wellenlinie die Linie der Schönheit, und die Schlangenlinie, d. i. eine etwa um einen Kegel gewundene Wellenlinie die Linie des Reizes; siehe daselbst S. 17. Er verlangt demnach, daß der Mensch nach einer Fertigkeit streben solle, sich in den Linien des Reizes und der Schönheit zu bewegen, und giebt dafür Regeln an, die überall durch Zeichnungen erläutert werden. Am Schlusse des Werkes (S. 88—90) spricht er von der theatralischen Handlung und vom Schauspieler und wünscht, daß dieser sich eine Kenntnis der Schönheitslinien verschaffen, ihre Wirkung studieren und sich bei seinen Bewegungen nach denselben richten solle.

[**Portebras**] ist augenscheinlich verstümmelt aus dem französischen port de bras = Armhaltung (wie port de tête = Kopfhaltung). Das französische Wort findet sich allerdings in keinem Dictionnaire, ist aber als ein für die Schauspielkunst technisches anzusehen und bedeutet die auf Schönheitsregeln beruhende graziöse Haltung und Bewegung der Arme. So gebraucht es auch Lewald in seiner Schrift „Seydelmann und das deutsche Theater" 1835 S. 101, wo er den großen Berliner Schauspieler als Parasiten wegen seiner altfränkischen Grazie, wegen seines hüpfenden Ganges ꝛc. lobt und dann hinzufügt: „das Portebras, die zierlichen Verbeugungen, alles an ihm versetzt uns in die Zeit der Etikette."

---

[1] William Hogarth (geboren zu London 1697, gest. zu Leicesterfields 1764) ist nicht sowohl durch das oben besprochene theoretische Werk, über welches manche Zeitgenossen sogar spotteten, als durch seine vortrefflichen, wenn auch derb-realistischen Kupferstiche berühmt geworden. In ihnen geißelte er die Gebrechen, Thorheiten und Laster seiner Zeit. Uns Deutschen ist er besonders durch die genialen „Erklärungen" von Lichtenberg doppelt interessant geworden. (Zuerst Göttingen 1774—79 mit den Kopien von Riepenhausen.)

Die Verse, welche Lessing benutzt, um zu zeigen, daß die Handbewegungen nicht bloß im allgemeinen malerisch, sondern charakteristisch, d. h. der jedesmaligen Situation und dem Sprechenden angemessen, also individualisierend sein müssen, stehen Olind und Sophronia, Akt II, Scene 4, S. 311 f.

[**Madame Hensel,**] die einflußreiche Primadonna des Hamburger Nationaltheaters, hatte ihr bedeutendes Talent als Fräulein Friederike Sparmann (geb. in Dresden 1738) seit 1754 Schauspielerin in Danzig bei der Schuchschen Gesellschaft zu der Zeit ausgebildet, als auch Ekhof daselbst spielte. Sie ging darauf, mit dem nur mittelmäßigen Akteur Hensel[1] verheiratet, 1757 zu Ackermann und glänzte in seiner Truppe durch deklamatorische Begabung und imponierende Gestalt als erste tragische Schauspielerin. Schon damals brachte sie durch ihre maßlose Eitelkeit und Rollensucht manche Spaltung und Feindschaft hervor. Das steigerte sich, als sie in besonders intimen Verhältnissen zu den Kaufleuten Bubbers und Seyler stand. (Siehe Einleitung.) Dem letzteren folgte sie auf seinen Wanderungen und verließ ihn nur, weil Ekhof die notwendig gewordene Leitung übernahm. Sie ging nach Wien, kehrte aber 1772 zurück und heiratete Seyler. Als Frau Seyler glänzte sie in Frankfurt und Mannheim (seit 1779), mußte aber zwei Jahre später (1781) um eines durch sie herbeigeführten Theaterskandals willen die dortige Bühne verlassen und spielte nun schon als alternde Frau zunächst auf dem von ihrem Manne und dann seit 1785 von Schröder geleiteten Hamburger Theater. Am 13. Juli 1787 tritt sie zum letzten Mal als „Frau von Schmerling" in den „Sechs Schüsseln" von Großmann auf, geht dann zu ihrem Manne nach Schleswig und stirbt am 22. November 1789. Ihr gewaltiges Rollenregister finden wir bei Meyer: Schröders Leben I, 183; und ebendaselbst (S. 141 f.) bestätigen manche Ausdrücke („Dragonerschritt", „Zittertöne" 2c.) die von Lessing in schonender Weise gegebene Andeutung, daß bei aller künstlerischen Begabung Übertreibung ein schlimmer Fehler der Frau Hensel war.[2]

[**So Kriegerin, als sie war etc.**] ist als eine durchaus französische

---

[1] Joh. Gottlieb Hensel, geb. 1728 zu Hubertsburg, debütierte schon 1740, spielte komische Alte, Bediente nicht ohne Beifall. Vgl. St. 18 L-M. 79.

[2] Vergl. Uhde in Gottschalls neuem Plutarch IV. S. 171.

Sprachwendung zu bezeichnen (toute guerrière qu'elle était . . .), die in der Dramaturgie noch einmal St. 17 S. 73 „so Bedienter, so weit unter seinem Herrn“ ꝛc. gebraucht ist.

[**Zudringlichkeit**] nicht mit dem heutigen Nebenbegriff des Lästigen, sondern = Eindringlichkeit, überzeugende Wärme des Gefühls.

Stück 5.

[**Gasconade**] bezeichnet gewöhnlich eine harmlose und unschädliche Großthuerei (die Gascogner, die um ihrer Dürftigkeit willen überall Heeresdienste suchten, waren als Poltrons bekannt). Hier verlangt Lessing von der Schauspielerin, was er in der Ankündigung gesagt hatte, daß sie für den Dichter, „dem etwas Menschliches widerfahren ist,“ denken und das dem Charakter der Rolle Unangemessene entfernen solle. Dasselbe geschieht St. 17 S. 76.

[**Shakespeares**] klassische Worte über die Schauspielkunst, welche er dem Prinzen Hamlet in den Mund legt, stehen: Hamlet Akt III, Scene 2. Er sagt dort, daß der Zweck des Schauspiels „so wohl anfangs als jetzt war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten; der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild, und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen.“ Zum Vergleich mit Lessings Übersetzung stehe hier die von A. W. v. Schlegel (Band VI, Seite 67 f.). „Seid so gut und haltet die Rede, wie ich sie euch vorsagte, leicht von der Zunge weg; aber wenn ihr den Mund so voll nehmt, wie viele unserer Schauspieler, so möchte ich meine Verse ebenso gern von dem Ausrufer hören. Sägt auch nicht zu viel mit den Händen durch die Luft, so — sondern behandelt alles gelinde. Denn mitten in dem Strom, Sturm und, wie ich sagen mag, Wirbelwind eurer Leidenschaft, müßt ihr euch eine Mäßigung zu eigen machen, die ihr Geschmeidigkeit giebt. O es ärgert mich in der Seele, wenn solch ein handfester, haarbuschiger Geselle eine Leidenschaft in Fetzen, in rechte Lumpen zerreißt, um den Gründlingen im Parterre in die Ohren zu donnern, die meistens von nichts wissen, als verworrnen, stummen Pantomimen und Lärm. Ich möchte solch einen Kerl für sein Bramarbasieren

prügeln lassen: es übertyrannt den Tyrannen. Ich bitte euch, vermeidet das!“ —

[**Ob ein Schauspieler zu viel Feuer haben könne,**] ist die Überschrift und das Thema eines Abschnittes in dem oben angeführten Werke von Sainte-Albine (Le Comédien chap. III, pag. 41 ff.).[1] Der französische Schriftsteller entwickelt in demselben die Ansicht, daß für das Theater die erste Regel sei, die Zuhörer zu rühren und hinzureißen (remuer l'auditoire), daher müsse kaltes Spiel als das fehlerhafteste bezeichnet werden, und von zu vielem Feuer könne nicht die Rede sein, sobald es nur richtig angewendet werde. Geschrei und Verzerrungen (contorsions) müßten freilich nicht für warmes, feuriges Spiel gehalten werden, sondern — so lauten (pag. 44) seine auch von Lessing an unserer Stelle übersetzten Worte — le feu dans une personne de théâtre n'est autre chose que la célérité et la vivacité, avec lesquelles toutes les parties qui constituent l'acteur concourent à donner un air de vérité à son action.

[**Der Kunst des Schauspielers**] giebt Lessing in treffender Weise ihren Platz zwischen den bildenden Künsten und der Poesie. Er knüpft dabei an die in seinem „Laokoon“[2] gewonnenen Resultate an, nach welchen für die Malerei (d. h. bildende Kunst überhaupt) die Schönheit das höchste Gesetz ist. Verstößt sie gegen dasselbe, so verfehlt sie nicht nur die Aufgabe der Kunst überhaupt, sondern steigert den Widerwillen gegen das Häßliche vornehmlich dadurch, daß ihre Werke eben nur den einen Moment und diesen als bleibend darstellen. In dieser Beziehung sind der Schauspielkunst weitere Grenzen gestattet, weil sie ihren Gestalten nicht bleibende Dauer zu geben genötigt ist, sondern vielmehr dieselben in steter Bewegung, in fortwährenden Übergängen zeigt und deshalb transitorische Malerei genannt werden kann. Sie genießt damit annähernd des Vorrechts der Poesie, welche nötigenfalls auch Unschönes aussprechen kann, da sie ja (ganz abgesehen davon, daß das

---

[1] Vergl. den ausführlichen Auszug bei Lessing (Werke IV, S. 227 ff.).

[2] Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. 1766. Werke VI. — Eine besondere „für den weiteren Kreis der Gebildeten (von mir) bearbeitete und erläuterte“ Ausgabe erschien in 4. Auflage: Berlin 1890. Haude und Spenersche Buchhandlung.

Auge es nicht erblickt) sofort dasselbe zu verlassen und zu anderm überzugehen imstande ist.

[**Tempesta**] (Sturm) ist ursprünglich der Beiname, dann die gewöhnliche Bezeichnung des holländischen Malers Peter Molyn (1637 in Harlem geboren, † 1701 zu Mailand). Er ist eben besonders durch seine Seesturm-Gemälde berühmt worden. — S. & T. meinen dagegen, daß Lessing den alten Maler und Kupferstecher Antonio Tempesta (aus Florenz 1556 – 1630) im Auge hatte, der sich als Schlachtenmaler ausgezeichnet hat. (?)

[**Bernini**] (Giovanni Lorenzo) geb. 1598 zu Neapel, gest. zu Rom 1680, war ein von seinen Zeitgenossen hochgefeierter Maler, Bildhauer und Architekt. Eigentlich sind aber nur seine frühesten Arbeiten bedeutend, später wurde er geschmacklos und erfährt deshalb besonders von Winckelmann eine oft derbe Kritik. Er nennt ihn einen Kunstverderber und denkt dabei vielleicht an seine Restauration der Laokoon-Gruppe. Dahin ist auch das von Lessing gebrauchte „das Freche eines Bernini" zu rechnen.

[**Von der Aktion der übrigen Schauspieler**] erfährt man aus Meyer, Schröders Leben I, 181, daß weder Frau Mécour als Sophronia, noch Schmelz als Aladin sonderlich gefielen. Die erstere wird dort eine „große, im Lustspiel unübertroffene" Schauspielerin genannt, zu gleicher Zeit aber wegen ihres wunderlichen Eigensinns getadelt, der sie zu dem Schritte trieb, welchen wir oben Seite 19 mitgeteilt haben.

[**Der Triumph der vergangenen Zeit**] Le triomphe du temps passé, ist allerdings eine neue Bearbeitung, welche Le Grand[1] von einem seiner früheren Stücke »Les Amants ridicules« Die lächerlichen Verliebten, im Jahre 1725 auf die Bühne brachte. Während dort aber die geckenhafte Liebe zweier Alten die Hauptrolle spielte, suchte nunmehr der bühnengewandte Verfasser das Abstoßende dadurch zu mildern, daß er eine kleine

[1] Marc Antoine Le Grand, geboren zu Paris am Todestage Molières, den 17. Februar 1673, war Schauspieler und wußte trotz seiner häßlichen Gestalt Beifall zu erringen. Als Lustspiel-Dichter reüssierte er durch Bühnenkenntnis und heitere Laune, und einzelne seiner Stücke (Le roi de Cocagne u. a. m.) haben sich längere Zeit auf dem Theater erhalten. Seine Werke erschienen unter dem Titel: Théâtre de M. Le Grand, Comédien du Roi in 4 Teilen zu Paris 1731. Er starb daselbst am 7. Januar 1728.

Trilogie dichtete, und von einem dramatisierten Prologe ausgehend Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in ihrer Beziehung zur Liebe und Heirat darstellte. Alle drei kleinen Stücke sollen ein Ganzes (wenn auch ohne jeden äußern Zusammenhang) bilden und an einem Abend dargestellt werden. Der Ideengang in ihnen ist folgender:

a) Le triomphe du temps passé. Die Zeit siegt über Schönheit und Jugend, das hat der schöne Cleon erfahren, der vor 40 Jahren ein reizendes 15jähriges Mädchen, „die schöne Javotte," liebte und gegen seinen Willen eine andere heiraten mußte. Das hätte auch Madame Roquentin — die einstige Schöne, dann auch wider ihren Willen Verheiratete — merken können, wenn sie sich nicht fest das Gegenteil eingeredet hätte und in ihrem Spiegel immer noch die alten Reize zu sehen glaubte. Jetzt hat der Tod die unglücklichen Ehen aufgelöst, die alte Liebe erwacht, und zu gleicher Zeit denkt Cleon daran, seinen Sohn Leander mit Isabella, der Tochter der Witwe, zu verheiraten. Die jungen Leute hassen sich aber, ehe sie sich sehen, und ihre resp. Dienstleute, Dorinette und Drillot, übernehmen es, die Pläne der Eltern zu vereiteln. Kaum jedoch sieht man sich, so erfolgt trotz der possenhaften Gegenanstrengung der Diener das Liebesgeständnis. Nun bereitet sich Madame Roquentin — den Spiegel in der Hand und jugendbewußt — auf den Empfang des schönen Cleon vor; aber die beiden Alten erkennen sich durchaus nicht, glauben vielmehr, als die Kinder eintreten, in ihnen den Gegenstand ihrer Jugendliebe zu erblicken. Als das Mißverständnis sich aufklärt, wollen sie nichts mehr von einander wissen, vielmehr möchte Cleon die Isabelle, und Frau Roquentin den Leander heiraten. Das verbitten sich selbstverständlich die jungen Leute; die Eltern werden auch verständig, wollen Freunde bleiben und ihre Kinder glücklich machen. Ein musikalisches Divertissement, in welchem alte Herren und Damen der schönen Vergangenheit gedenken, beschließt das Ganze.[1]

[1] Eine deutsche Bearbeitung gab Karl Christian Gärtner (Leipzig 1782) unter dem Titel: „Die schöne Rosette". — Ebeling, Geschichte der komischen

b) Le triomphe du temps présent will zeigen, wie die Zeit (und Trennung) über die Liebe und Beständigkeit siegt, und die Gegenwart sie wieder vereint. Ein junger Mann aus Lyon ist samt seinem Diener in Paris in die Hände von Koketten gefallen und sind sie dadurch den frühern Geliebten untreu geworden. Das haben diese erfahren, sie kommen als Männer verkleidet nach Paris, entlarven in komischen Situationen die Treulosen und ziehen versöhnt mit ihnen in die Heimat zurück.

c) Le triomphe du temps futur soll beweisen, daß die Zeit jeden Schmerz besiegt, und daß die Hoffnung nie sinken darf. Lucinde, die untröstliche Witwe, hat sich gar bald wieder vermählt; ihre Tochter, ein anscheinendes Gänschen, hat schon im Kloster einen Liebhaber gewonnen, eine jüngere Schwester, fast noch Kind, liebt bereits heftig einen Knaben, und der arme siegestrunkene Gascogner erhält von allen dreien hinter einander einen Korb und hofft dennoch auf die Zukunft.

Stück 6.

[**Als Dichter der Anreden an die Zuschauer**] nennt sowohl Schütze (Hamburgische Theatergeschichte S. 341) als auch Jördens (Lexikon Deutscher Dichter, Artikel Cronegk) ohne jede weitere Begründung den aus den „Litteraturbriefen“ genugsam bekannten Joh. Jak. Dusch.[1] Desgleichen sagt Guhrauer (Lessing. Leben und Werke II, 140), daß der Epilog von Dusch verfaßt sei, während er Löwen als den Dichter des Prologs bezeichnet. Stahr dagegen („Lessing“ I, 286) behauptet, daß Lessing beide

---

Litteratur III, 669, rühmt an derselben die Übertragung französischer Charaktere und Sitten in deutsche Verhältnisse. — Eine frühere Übersetzung führt Gottsched in seinem „Nötigen Vorrat“ unter dem Jahre 1746 an. Sie soll in einer Monatsschrift ohne Titel (?) und Ort, mit der Devise — — Quantum est in rebus inane! stehen.

[1] Joh. Jak. Dusch, geb. zu Celle 1725, studierte in Göttingen, 1762 Professor der schönen Wissenschaften, 1766 Direktor am Gymnasium zu Altona, † daselbst 1787. Lessing kritisierte ihn wegen seiner in poetischer Prosa geschriebenen „Schilderungen aus dem Reiche der Natur und der Sittenlehre“. Sonst giebt es von ihm Romane, Dramen und komische Heldengedichte, die alle in Vergessenheit geraten sind.

Gedichte Löwen zuschreibe. Das thut zwar Lessing an unserer Stelle nicht, dennoch aber wird kein anderer als Löwen der Verfasser sein. Ihn berechtigte dazu seine Stellung innerhalb der Direktion des neuen Theaterunternehmens, ihn befähigten seine dichterischen Arbeiten, wie er denn zwei Jahre vorher (1765) für Ackermann einen Prolog geschrieben hatte,[1] auf ihn passen endlich die von Lessing gebrauchten Ausdrücke, und nur der eine (St. 7) „Hamburg hätte einen deutschen Dryden in der Nähe" scheint Schwierigkeiten zu machen. Deshalb dachte man auch wohl an den in Altona lebenden Dusch, ohne zu berücksichtigen, daß Lessing schwerlich einem Manne, dem er wenige Jahre früher mit so beißendem Spotte die größten Ungereimtheiten und Geschmacklosigkeiten nachgewiesen hatte,[2] jetzt ein so unumwundenes Lob als Dichter spenden konnte. — Ich denke, die Worte „in der Nähe" lassen sich auch für Löwen rechtfertigen, wenn man sie, wie der Zusammenhang es verlangt, dem in England heimischen, also der Ferne angehörigen Dryden (siehe St. 7) gegenüberstellt. „Hamburg hätte einen solchen in seinen Mauern," wäre allerdings für unser Verständnis einfacher, aber für Lessing kaum so bezeichnend gewesen. — Von zwei verschiedenen Verfassern (des Prologs und des Epilogs), wie Guhrauer will, ist vollends gar nicht die Rede; ebenso wenig von Hagedorn, welchen, wie Boxberger (Grotesche Ausgabe S. 31) mitteilt, Eiselein in seiner Ausgabe der Dramaturgie (Augsburg 1836) als Verfasser bezeichnet. Hagedorn war bereits 1754 gestorben! — Ich glaube deshalb, meine Behauptung trotz S. & T. Seite 34 und Redlich (Nachträge und Berichtigungen, Hempelsche Ausgabe Bd. XIX. S. 659) aufrecht erhalten zu sollen.

---

[1] Vergl. Devrient, a. a. O. II, 154

[2] Man vergl. Litteraturbriefe. Lessing, Werke VI, 92—109, 189—202. — Ebeling freilich geht in seinem Eifer gegen Lessing so weit, daß er (Geschichte der komischen Litteratur I, 301) ohne jede Angabe von Gründen die oben besprochene Stelle der Dramaturgie auf Dusch bezieht und einen solchen Sinneswechsel gegen den früher Geschmähten zu den „überraschenden Beweisen von Unsicherheit" rechnet, „bei denen ihm (Lessing) sein kapriciöses Wesen jeweilig Streiche gespielt haben mag". (!!) Er ist damit ganz in die Fußtapfen des von ihm mit besonderer Wärme verteidigten Klotz getreten. Vergl. Deutsche Bibliothek von Klotz. III, S. 55 f. Auch Erich Schmidt (a. a. O.) 2 Bd. 74 nennt Dusch als den Verfasser der Anreden, meint aber, daß Lessing ihn „mit Liebenswürdigkeit reichlich, allzu reichlich bedenkt". — Das spricht für meine Annahme!

[**Madame Löwen**] war die Tochter des wohlbekannten Theaterunternehmers Schönemann und machte das Wanderleben seiner Truppe seit 1740 — dem Beginne seiner Prinzipalschaft — mit, bis der Vater in Schwerin festen Fuß faßte. Sie ist zu Lüneburg 1733 geboren und erhielt ihren Unterricht von dem frommen Dichter und Schauspieler Joh. Chr. Krüger (siehe St. 28), dem sie ein dankbares Andenken bewahrte.[1] In Schwerin wurde sie um 1756 die Braut des oft genannten Sekretärs Löwen und widmete bis 1758 ihr schönes Talent der Bühne. Dann heiratete sie und blieb 9 Jahre dem Theater fern, bis sie 1767 wieder am Nationaltheater auftrat. Was Lessing von ihrem anmutigen, liebenswürdigen und feinen Spiel (St. 8. 13. 25) bemerkt, das bestätigt auch Schröder (Meyer, a. a. O. I, 183), dem sie besonders als Liebhaberin im Lustspiel unvergeßlich ist, während er ihre Sprache und ihren Anstand im hohen Trauerspiele von dem allgemeinen Fehler der Schönemannschen Schule, der Ziererei — nicht freisprechen kann. — 1768 verließ sie die Bühne, ging mit ihrem Manne nach Rostock und starb daselbst 1783.

[**Roscius**] Quintus, berühmter römischer Schauspieler, der sich sowohl in der Tragödie als Komödie auszeichnete. Er war der Freund des Cicero und wurde von diesem verteidigt (pro Roscio comoedo). Er stirbt um das Jahr 62 v. Chr., sein Name aber bleibt die Bezeichnung bedeutender Schauspieler, wie bereits bei Garrick bemerkt wurde.

[**Abscheulichs Meisterstück,**] so auch in der ersten Ausgabe, ist für uns sehr hart. S. & T. schreiben Abscheuliches, setzen aber gleich in der Anmerkung hinzu, daß dann der Vers nicht lesbar ist. — Eine sehr naheliegende Verbesserung wäre: Abscheulich Meisterstück.

[**tausend Quin's**] siehe sogleich St. 7.

---

[1] Vergleiche Hagen, a. a. O. in „Preußische Provinzial-Blätter“ 1851. XII, 138.

Stück 7.

[**Die Verfasser der Bibliothek der schönen Wissenschaften**][1] also Nicolai, Moses Mendelssohn, Weiße u. s. w. setzten im Jahre 1757 einen Preis von 50 Thalern auf das beste Trauerspiel. Cronegk sandte ohne Nennung seines Namens seinen bereits besprochenen Kodrus ein und verzichtete in dem beigelegten versiegelten Zettel selbst auf die Geldprämie. Mit ihm konkurrierte u. a. Brawe[2] mit seinem Trauerspiel: „Der Freigeist“ (siehe St. 14). Es ist bekannt, daß Cronegk den Preis, Brawe das Accessit erhielt. Beide Dichter aber fand die Siegesnachricht bereits tot; das Jahr 1758 hatte sie in der Blüte ihrer Jahre dahingerafft!

Quin, englischer Schauspieler, war ein Zeitgenosse und Freund des Dichters Thomson (siehe den nächsten Artikel). Als solcher spielte er in den meisten Stücken desselben mit Garrick und sprach 1748 den Prolog zu dem von dem eben verstorbenen Dichter hinterlassenen Trauerspiel Coriolan. Dieser zum Andenken an Thomson von Lord Lyttelton verfaßte Prolog wurde von dem Schauspieler „mit einer Vollkommenheit und Wirkung gesprochen, wie sie sich nur durch die innigste Verschmelzung von Kunst und Natur erreichen läßt. Wahre Thränen flossen dem Künstler über die Wangen, als er an die Stelle kam:

> Er liebte seine Freunde — (O verzeiht
> Die roll'nde Thrän' — ich fühl' es ach! ich bin
> Nicht Spieler mehr!) Er liebte seine Freunde
> Mit solcher Großmut, solcher Herzenswärme,
> So fern von Kunst, sowie von Eigennutz,
> So unerschüttert, daß die Sprache selbst
> An ihm verarmt, und nur die Thräne spricht.

[1] Gegründet 1757 von Nicolai; seit 1759 von Weiße redigiert, verfolgte eine flach-rationalistische Tendenz, so daß sich auch Lessing von der „Bibliothek“ zurückhielt, während er seit 1759 an den „Litteraturbriefen“ lebhaften Anteil nahm.

[2] Joachim Wilh. Freiherr von Brawe (nicht Brave, wie Lessing schreibt), geb. zu Weißenfels 1738, in Schulpforta gebildet, studierte in Leipzig, sollte als Rat in die Regierung zu Merseburg eintreten, † 7. April 1758. Außer dem Trauerspiel „Der Freigeist“ dichtete er den „Brutus“ und gebrauchte in demselben zum ersten Male die der englischen Dichtung entlehnten 5füßigen reimlosen Jamben (Blankvers). Lessing gab seine Werke 1767 heraus. Vergl. A. Sauer, J. W. v. Brawe, der Schüler Lessings. Straßburg und London 1878, und Minors recht ausführliche Darstellung in „Lessings Jugendfreunde“ (siehe oben K. 20) S. 203—273.

Quin schien nie größerer Künstler als in dem Augenblick, da er von sich selbst gestand, er sei es nicht." So Harries in Thomsons Leben (Seite XXXVIII seq.) vor seiner Übersetzung der Jahreszeiten, und fast gleichlautend aus derselben Quelle (Cibber, Lives of the Poets of Great-Britain etc.) schöpfend, Lessing IV, 173. Der letztere giebt außerdem den ganzen Prolog in Prosa übersetzt in der Vorrede zu Jakob Thomsons Trauerspielen Werke V, 76 f. — Seit 1750 zog sich Quin vom Theater zurück, lebte wohlhabend und geachtet, meistens in Bath, † im März 1766.

[**Thomson**] geboren 1700 in Schottland, gestorben 1748 in London. (Siehe die eben genannten Schriftsteller, in Bezug auf sein Leben.) Er ist besonders gefeiert als malerisch-belehrender Dichter in seinen „Jahreszeiten" (Seasons. 1730), ferner als Autor des patriotischen Liedes Rule Britania,[1] und hat noch 5 wenig dramatische Trauerspiele geschrieben, von denen Sophonisbe 1731 das erste, Coriolanus das letzte und schwächste ist.

[**Die erhabene Sprache des Milton**][2] kann sich sachgemäß nur auf sein einziges, in griechischer Form und mit Chören ausgestattetes Trauerspiel beziehen, denn das andere dramatische Jugendwerk desselben Dichters, Comus ein Maskenspiel (1634), hat einen wesentlich polemisch-satirischen Charakter und Ton. Miltons Tragödie nun heißt Samson Agonistes (Simson der Wettkämpfer), wurde 1671 geschrieben und behandelt das tragische, im Buch der Richter (Kap. 13—16) erzählte Schicksal dieses alttestamentlichen Helden. Was diese englische Dichtung betrifft, von welcher Dr. Eddelbüttel (Michaelis-Programm der Realschule in Düsseldorf 1869) eine geschickte Übersetzung gegeben hat, so wird von ihr wohl, trotz der entgegenstehenden Ansichten des eben genannten Übersetzers, Scherrs Urteil (Allgem. Geschichte der Litteratur, Seite

[1] Es stand dies Volkslied zuerst in einem kleinen Stücke „Alfred. Ein Maskenspiel." Da Th. dasselbe gemeinschaftlich mit seinem Freunde Mallet geschrieben hat, so kann auch dieser der Verfasser von Rule Britania sein.

[2] John Milton (1607—1674), der seit 1652 erblindete englische Staatsmann, Dichter und Schriftsteller, dessen Namen seine »Defensio pro populo Anglicano« 1651 (Verteidigung der Hinrichtung Karls I.), und sein „Verlorenes Paradies" verherrlicht haben. Über ihn vergl. besonders Macaulay, Essays II, 256 ff. und H. v. Treitschke in seinen „historischen und politischen Aufsätzen", Leipzig 1867. Seite 68—123. Außerdem speziell: A. Schmidt, Miltons dramatische Dichtungen. Königsberg 1864.

316) gelten müssen, wenn er in seiner gewohnten Schärfe sagt, daß es ein kaltes, altersschwaches Produkt, voll seelenloser Rhetorik sei. Dennoch konnte immerhin ein Schauspieler, wie Quin, in der Rolle des Simson sein Talent bekunden.

[**Garrick**] siehe oben Seite 31.

[**Thomas Jones und Rebhuhn**] sind zwei Gestalten aus dem berühmten humoristischen Roman von Fielding:[1] Tom Jones. Der Erstgenannte ist der Hauptheld, der zweite Name (Rebhuhn) ist nur die Übersetzung des englischen Namens Partridge. Die Stelle, in welcher Partridge Urteile über die Vorstellung des Hamlet ausspricht, steht: Buch XVI, Cap. V (Tauchnitz-Ausgabe II, 315—319). — Partridge war zuerst Dorfschulmeister, dann Barbier und schließlich das Faktotum von Tom Jones. Er ist geschwätzig, feige und besonders Gespenstern gegenüber hasenherzig. Daher sein Verhalten und seine köstlichen Bemerkungen im Theater, wohin ihn Tom Jones samt seinen Londoner Wirtsleuten mitgenommen hat. Der Refrain seiner Urteile ist stets, daß Garrick (in der Rolle des Hamlet) weiter nichts thue, als jeder Mensch, der sich in einer gleichen Situation befinde, wogegen der Darsteller des Königs ein wahrer Schauspieler sei, „denn er thue alles, was er könne, um den Eindruck zu verbergen“ ꝛc.

[**Prolog und Epilog**] englischer Dramen sind allerdings — wenigstens von Shakespeare — zuweilen dazu gebraucht worden, „den Zuhörer von verschiedenen Dingen zu unterrichten, die zu einem geschwinden Verständnis der zum Grunde liegenden Geschichte dienen.“ Man vergleiche den Prolog zu König Heinrich IV, 2. Teil; den wenn auch nur kurzen Epilog zu König Heinrich V und den Prolog zu Troilus und Cressida.

[**Plautus giebt die völlige Auflösung des Stückes**] z. B. in der Casina und in der Cistellaria.

[**Thomson eifert**] gegen den mutwillig-lustigen Ton, der in den Epilogen, selbst beim Trauerspiele herrscht, vornehmlich in dem Epilog zu seiner Tragödie: Tankred und Sigismunda. Dort

---

[1] Henry Fielding (1707—1754), Lustspieldichter, Schauspieldirektor, Journalist, Polizeirichter, für alle Zeit berühmt durch seine humoristischen Romane.

unterbricht nämlich die tragische Muse selbst den in der herkömmlichen, burlesken Weise beginnenden Epilog und ruft aus:

„Hinweg mit dem geschwätz'gen Epilog,
Der aus dem Aug' der Briten will die Thräne,
Die tugendhafte, wischen und die Bühne
Leichtfertigen Tones zu entweihen wagt.
— — — — — — — — —
Verbannt die flitterhafte Mode, daß
Ein lustig Lied der Trauerbahre folgt.
Wenn durch fünf Akte eure Herzen glühten,
Ergriffen von der heil'gen Macht des Wehs,
So haltet fest den Eindruck in der Brust
Und laßt ihn euch durch Possen nicht wegscherzen."

Ganz ähnlich spricht Thomson in den Epilogen zu Sophonisbe und Agamemnon; aber die Zeitgenossen haben in dieser Beziehung wenig auf ihn gehört, und gaben selbst dem Epilog zu seinem Coriolan, der doch bei einer Gedenkfeier für den eben verstorbenen Dichter gesprochen wurde, eine scherzhafte Färbung.[1]

[**Über John Dryden**] vergleiche zunächst die fragmentarisch gebliebene Abhandlung Lessings (Werke IV, 384). Von dem Leben dieses namhaften englischen Dichters wird dort nur gesagt, daß er am 6. August 1631 zu Aldwincle (Grafschaft Northampton) geboren und auf der Schule zu Westminster, seit 1650 auf der Universität Oxford gebildet wurde. Wir fügen ergänzend hinzu, daß Dryden, nachdem er erst Cromwells, dann wieder Karls II. Lob gesungen, seit 1668 Hofdichter wurde. Bis dahin hatte er besonders dramatische Werke geschrieben, jetzt gab er auch den „Versuch über dramatische Poesie" heraus. Erst später erschien von ihm seine bekannte Virgilübersetzung (1697) und die berühmte Ode auf den Cäcilientag (Alexander's feast, komponiert von Händel 1736). Dryden starb zu London am 1. Mai 1700.

Stück 8.

[**Weinerlich**] larmoyant, war der spöttische Beiname, den französische Kritiker einer neuen dramatischen Richtung gaben, welche

[1] Wenn Lessing IV, 173 sagt: „Auch der Epilogus, welcher von dem **Herrn** Weffington mit außerordentlicher Laune gehalten ward, gefiel ungemein," so ist hier zu verbessern: von **Frau** „Woffington". Es war dieselbe Schauspielerin, welche in dem Stücke Coriolans Mutter, Veturia, gespielt hatte.

sich hauptsächlich in den Stücken von Nivelle de La Chaussée[1] um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Frankreich Bahn brach. Während Zeitgenossen von ihm, vor allen Destouches, in ihre überwiegend komischen Lustspiele auch ernste und rührende Scenen einflochten, verbannte Nivelle de La Chaussée den Scherz fast gänzlich aus seinen dramatischen Dichtungen, ergriff, indem er übrigens den sogenannten klassischen Regeln treu blieb,[2] Stoffe, die dem gewöhnlichen Leben näher standen, und wollte aus dem Theater eine Schule machen, in welcher die Zuschauer Lehren der Weisheit und Tugend erhalten könnten. Deshalb nahm er, wie Titon du Tillet im Parnasse français[3] sagte, die Feder aus der Hand der Grazien, nicht sowohl um zu bessern, sondern um zu rühren, um die Schwächen des menschlichen Herzens darzustellen, und um den Frauen durch die Schilderung der Leidenschaften zu gefallen, welche sie empfinden und einflößen. — Daraus entspringen dann allerdings rührende Situationen und Scenen, welche jene Thränen auspressen, von denen Gellert (in der sofort zu nennenden Abhandlung) sagt, daß sie dem sanften Regen gleich sind, welcher die Saaten nicht allein erquickt, sondern auch fruchtbar macht.

Es fehlte einem solchen Abweichen von der bisherigen Praxis der Klassiker, obwohl ihm das Publikum Beifall zollte, nicht an kritischen Gegnern, und unter diesen trat Chassiron, Mitglied der Akademie von La Rochelle, 1749 mit seinen Réflexions sur le Comique-larmoyant hervor. Lessing hat diese Abhandlung (Werke IV, 117 ff.) übersetzt und zugleich Gellerts Verteidigung

[1] Pierre-Claude Nivelle de La Chaussée wurde 1692 zu Paris geboren; als Schriftsteller machte er sich zuerst 1731 durch seine »Epîtres de Clio« bekannt, in welcher Satire er gegen La Motte (siehe Register) und seine Theorie von der prosaischen Form in der Poesie zu Felde zog. Darauf wandte er sich der dramatischen Dichtung zu und schrieb 1735 sein vielleicht bestes Drama: Le préjugé à la mode. Im nächstfolgenden Jahre (1736) wurde er Mitglied der Akademie; er starb zu Paris am 14. März 1754. Seine Werke (16 sogenannte Komödien, 1 Tragödie: Maximinien, 1 Tragikomödie »La princesse de Sidon«) erschienen zu Paris 1763 in 5 Bänden. Vergl. die als außerordentlich tüchtig, in den „Französischen Studien", Bd. V. 1 (Heilbronn 1883) empfohlene Abhandlung von Uthoff: Nivelle de la Chaussée. Leben und Werke.

[2] Mit Ausnahme der Versmaße, die teils durch willkürliche Stellung des Reimes, teils durch die Hineinmischung von kurzen Zeilen sich wesentlich von den klassischen Alexandrinern unterscheiden.

[3] Article 324, citiert im Avertissement zu Nivelles Werken, tome I, pag. V.

»pro comoedia commovente« (Einladungsschrift beim Antritt seiner Professur 1751) deutsch hinzugefügt. — Die Verteidigung des La Chaussée gegen Chassiron hatte bereits der später (St. 12) zu erwähnende Kritiker Fréron geführt.[1] — Voltaires Ansicht über die Comédie larmoyante wird gleichfalls später zu erörtern sein (St. 21), und ebenso (St. 13) das Verhältnis, in welchem dieselbe zu dem besonders durch Diderot zu einem eigenen dramatischen Genre erhobenen „bürgerlichen Trauerspiel“ (drame bourgeois oder domestique) steht. Schließlich sei bemerkt, daß der allerdings nicht zutreffende Name »Comédie« nur genommen wurde, weil der Ausdruck »Drame« sich noch nicht eingebürgert hatte.

[**empfindlich**] = empfindsam, zartfühlend; oft bei Lessing und andern Schriftstellern des 18. Jahrhunderts. Vgl. Grimm.

[**Pras**] oder Bras (richtiger als Praß und Braß, wie Lessing schreibt), heißt ursprünglich: Schmaus, Mahlzeit. (Das Verbum prassen ist noch jetzt üblich.) Weil aber beim Prassen und Schlemmen die Gerichte gehäuft aufgetragen werden, so entwickelt sich die Bedeutung von Haufe, Schwarm. So an unserer Stelle und in gleicher Weise St. 52 und St. 81. Bei Herder, Goethe, Tieck findet sich das Wort ebenfalls. Vgl. Grimm, Deutsches Wörterbuch. Teil 2.

[**Der Roman Mademoiselle de Bontems**] ist von mir nicht aufgefunden. Nach S. & T. ist er in der Bibliothèque amusante London 1781 abgedruckt, soll aber keine Ähnlichkeit mit dem Stücke haben.

[**Mélanide,**] Comédie en vers et en 5 actes, zum erstenmale aufgeführt auf dem Théâtre-Français am 12. Mai 1741.

Inhalt: Melanide ist heimlich mit dem Grafen Ormancé verheiratet gewesen; die erzürnten Eltern aber hatten die Ehe gerichtlich für null und nichtig erklären lassen und die junge Frau nach der Bretagne verbannt. Dort lebt sie lange Zeit, ohne von ihrem einstigen Gatten zu hören und nur mit der Erziehung ihres Sohnes beschäftigt, dem sie vorredet, daß er eine elternlose Waise

[1] Vgl. Nivelle de La Chaussée Œuvres Tome I; Avertissement pag. XVI. — Über das rührende Lustspiel im allgemeinen: Arnd, französische Litteratur-Geschichte II, 167 ff., ebenso Danzel, a. a. O. I, 286 ff.

und ihr Neffe sei. Endlich nach 17 Jahren kommt sie zu ihrer Freundin Dorisée nach Paris, um wo möglich ihr Vermögen zu retten und den immer noch geliebten Gatten wieder zu finden. Der vermeintliche Neffe Darviane hat inzwischen eine heftige Neigung zu Rosalie, der Tochter ihrer Freundin, gefaßt. Nun treffen wir im 1. Akt Melanide im Gespräch mit Dorisée und hören, daß sie auf den Wunsch derselben ihrem Neffen ausdrücklich anbefehlen werde, Rosalien zu entsagen und Paris sofort zu verlassen. Es geschieht dies, damit ihre Freundin eine vorteilhafte Partie zwischen dem Marquis D'Orvigny und ihrer Tochter abschließen könne. Darauf folgt Melanidens Mahnung an Darviane, und ein langes Gespräch zwischen diesem und Rosalie. Auch sie rät dem jungen Manne abzureisen; da sie aber zu gleicher Zeit Liebe für ihn durchblicken läßt, so bestärkt sie ihn vielmehr in seinem von Liebe und Eifersucht eingegebenen Entschlusse, zu bleiben. —

Akt 2. D'Orvigny — den wir aus seinen Mitteilungen sofort als den Gatten der Melanide erkennen — hat seit dem durch die Hartherzigkeit seines Vaters veranlaßten Bruch seiner heimlichen Ehe — jeder Liebe entsagt; jetzt ist er durch Theodon, den Schwager Doriséens, in seiner Neigung zu Rosalie unterstützt worden und verlangt von dem Freunde, obwohl er diese Liebe zu einem jungen Mädchen für unangemessen hält, daß er ihn bei demselben vertrete und gegen den Nebenbuhler Darviane schütze. Theodon ist bereit dazu, trifft aber zuvor Melanide, erfährt von ihr die Geschichte ihres Lebens und weiß nunmehr, daß jener D'Orvigny ihr Gatte ist. Auch Melanide überzeugt sich davon, aber zu ihrem tiefsten Schmerz muß sie von ihrer Freundin erfahren, daß ihr Gatte so eben um Rosaliens Hand angehalten habe, und dieser nur die Wahl zwischen ihm und dem Kloster freisteht.

Akt 3. Rosalie liebt Darviane, aber weil sie glaubt, er werde noch unglücklicher sein, wenn er sich von ihrer Liebe überzeuge, so will sie sich gegen ihn gleichgültig stellen, und nun folgt die von Lessing besonders gerühmte Scene, in welcher es jedoch scheint, als ob Rosalie mit allzugroßer Kunst durch ihre affektierte Gleichgültigkeit und Kälte den Geliebten zur Verzweiflung treiben muß. Daher hat denn auch der brave Onkel Theodon, der als Vermittler auftritt, große Mühe, die Liebenden zu versöhnen, und

ebenso findet er den Marquis nicht gleich bereit, in die Arme der einst geliebten Gattin zu eilen, sondern erhält von dem in Rosalie Verliebten nur die Versicherung, daß er sein Möglichstes thun werde, um der Tugend den Sieg über die Leidenschaft zu erringen.

Vollends scheinen seine guten Absichten zu scheitern, als er von Darviane hört, daß Melanide Einspruch gegen die Verbindung desselben mit Rosalie erhebt.

Akt 4. Sie hat es gethan, um nicht Darviane als ein dem Gesetze nach außereheliches Kind hinzustellen, das erklärt sie dem wackern Theodon, das entdeckt sie auch dem Sohne, als sie zu ihrem Schrecken vernimmt, er habe den Marquis absichtlich beleidigt und die Möglichkeit – wenn nicht Notwendigkeit eines Duells herbeigeführt. (Diese Scene möchte ich die bedeutendste und ergreifendste des Stückes nennen.) Noch kennt Darviane nur seine Mutter, aber er ahnt bereits, daß der Marquis derjenige ist, der sie verlassen hat und trotz der Wiederbegegnung sie und ihn der Schande preisgiebt.

Akt 5. Der Marquis weiß aus Theodons Munde, daß Darviane sein Sohn ist, und als dieser nun, um ihm sein Geheimnis zu entlocken, voll Ehrfurcht aber auch mit der Bitte gegenübertritt, er möge ihn niederstoßen, da er ihm die Geliebte geraubt, bricht er in die Worte aus: Unglücklicher, was forderst du von deinem Vater! In dem Augenblicke stürzt Melanide herbei, entsagt in rührendem Schmerze ihrer Liebe zu ihm und will nur den Sohn anerkannt wissen. Der Marquis aber ist längst von seiner Verirrung zur alten Liebe zurückgekehrt, findet sich selbst in Melaniden wieder und macht sie, den Sohn und Rosalie glücklich.

[**Die Übersetzung war nicht schlecht.**] In Gottscheds „Nötiger Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst“ findet sich nur unter dem Jahre 1746 eine Übersetzung der Melanide angeführt, welche in der „Sammlung einiger Schriften zum Zeitvertreibe des Geschmacks“ (Leipzig) stehen soll. Bei dieser Gelegenheit bemerke ich überhaupt, daß es in den meisten Fällen kaum festzustellen sein wird, welche Übersetzungen bei den Aufführungen in Hamburg benutzt wurden. Der größte Teil derartiger Übersetzungen erschien meistens ohne Angabe der Verfertiger, und oft ließen die einzelnen Prinzipale sie für ihre Bühnen herstellen und

gaben später Sammlungen heraus; so z. B. Schönemann. Ebenso giebt es eine „Wiener Schaubühne“ u. dgl. m.

[**Die theatralische Bibliothek des Diodati**] (Biblioteca teatrale italiana, scelta et disposta da Ottavio Diodati) erschien seit 1762 in Lucca in 12 Bänden. Der Herausgeber, der auf dem Titel ein Patrizier genannt wird, schrieb dazu eine Art Dramaturgie in Versen. Sonst befinden sich in jedem Teil Trauerspiele, Lustspiele, Opern u. s. w. nebst Nachrichten über die Verfasser.

[**Madame Löwen**] siehe S. 45.

[**Mouvement**] ital. movimento, ist eigentlich synonym mit Tempo und stimmt wenigstens für die moderne Musik nicht ganz mit dem überein, was Lessing an dieser Stelle — gewiß schon im Hinblick auf die Deklamation — darüber sagt. Schon für die Musikstücke seiner Zeit kann der Ausspruch, daß das Mouvement durch das ganze Stück einförmig sein muß, nur eine beschränkte Berechtigung haben, denn mit Ausnahme von Märschen, Tänzen u. dgl. m. wird der verständige Wechsel des Tempos überall für die Ausdrucksfähigkeit der Musik notwendig sein. Das weiß jeder Dirigent, auch ohne daß ihm, wie in den neueren Kompositionen — beispielsweise von Schumann — die Veränderung der Zeitmaße angegeben wird. Für die Deklamation des Schauspielers aber bewähren sich allerdings Lessings treffliche Auseinandersetzungen, besonders wenn wir mit dem Mouvement, also mit dem Wechsel des Tempos, noch die Abänderung des Tones, d. h. die Modulation verbinden, denn darunter verstehen wir gerade die Fähigkeit, deren höchste Ausbildung Lessing bei Ekhof findet, die Stimme in jede Tonlage zu versetzen, und die bedeutendsten Unterschiede zwischen hoch und tief, hart und weich, stark und schwach u. s. w. in einer dem Ohre wohlgefälligen und der Situation angemessenen Weise zur Geltung zu bringen.

[**Julie oder Wettstreit der Pflicht und Liebe**] ein rührendes Lustspiel in 3 Aufzügen. Wien 1766 von Heufeld[1] hatte ich

---

[1] Franz von Heufeld (1731—1795) war Theaterdichter und kürzere Zeit auch Theater-Direktor in Wien. Vergl. Kurz, Geschichte der Litteratur II, 618 a. und Ebeling, Geschichte der komischen Litteratur III, 677. Beide stimmen darin überein, daß Heufeld ziemlich platt und geschmacklos, außer dem rührenden Lustspiel, Stoffe des alltäglichen Lebens bearbeitet hat. Es erschienen

ungeachtet aller Anstrengungen auf keiner Bibliothek ꝛc. ꝛc. auffinden können. Glücklicher sind S. & T. gewesen, und nach ihnen kann ich über den Inhalt des Dramas berichten, daß die Baronin von Adelberg den jungen Siegmund, einen Gelehrten aus bürgerlicher Familie, als Lehrer ihrer Tochter Julie in das Haus berufen hat. Lehrer und Schülerin verlieben sich ineinander. Da erscheint Herr v. Wolmar, der dem Baron einst das Leben gerettet hat und zum Lohn dafür Juliens Gatte werden soll. Er erkennt in Siegmund einen Nebenbuhler, es kommt zu einer heftigen Scene, und der Zweikampf wird nur durch das Dazwischentreten Juliens und ihrer Freundin Clarissa verhindert. Nun erfährt der Baron die Vorgänge in seiner Familie, überhäuft infolgedessen seine Gattin mit Vorwürfen, behandelt seine Tochter und Siegmund in höchst unwürdiger Weise, und geht andererseits so weit, sich selbst der Tochter zu Füßen zu werfen und sie flehentlich zu bitten, sein Haus nicht zu besudeln! Da erkennen die Liebenden die Aussichtslosigkeit ihrer Liebe und sind bereit, derselben zu entsagen. Jetzt kommt ihnen Wolmar zu Hilfe, indem er auf Juliens Besitz verzichtet, da sie ihn doch nicht lieben könne. Seinen Bitten gelingt es dann, den Vater umzustimmen und Julien und Siegmund glücklich zu machen.

[**Rousseau's „Neue Heloïse“**][1] hat im ganzen wenig mit dem

---

von ihm: Die Haushaltung nach der Mode 1765. Der Liebhaber nach der Mode 1765. Der Geburtstag, von Lessing in seinen Fragmenten zur Dramaturgie (im „Nachlaß“ bei Maltzahn und Hempel) als Possenspiel bezeichnet, 1766. Tom Jones (Bearbeitung des Romans), und Der Bauer aus dem Gebirge 1767. Die Tochter des Bruder Philipp 1771. Doktor Guldenschmidt 1771. Über Heufeld und besonders über sein Bestreben, den Hanswurst und die rohe Stegreifkomödie von der Bühne zu verbannen und dem regelmäßigen Schauspiel bezw. Lustspiel Eingang zu verschaffen, vergleiche das auch sonst höchst interessante Werk „Geistesströmungen“ von Richter. (Berlin 1877.) S. 146 ff.

[1] Jean Jacques Rousseau (geboren 1712 in Genf, gestorben 1778 zu Ermenonville bei Paris) begann seinen in Briefen geschriebenen Roman Julie ou La nouvelle Héloïse, ou Lettres de deux amants, in der Eremitage im Thal von Montmorency, durch seine Liebe zu einer Gräfin d'Houdetot begeistert, im Jahre 1757. Erschienen ist das Werk 1759. Außer den für die französische Litteratur bereits genannten Werken vergl. die von Saint-Marc Girardin in der Revue des deux Mondes (Avril 1854 ff.) über J. J. Rousseau veröffentlichten höchst interessanten Aufsätze.

viel gefeierten und viel beklagten Geschick Abälards und Heloïsens[1] gemein. Der Held des neuen sentimentalen Romans Saint-Preux, sieht sogar Abälard als einen Elenden an, der sein Schicksal verdiente und ebensowenig die Liebe als die Tugend kannte (partie I, lettre XXIV). Mit ihm gemeinschaftlich hat er nur, daß er seine Schülerin, Julie d'Etange, liebte, und daß diese Liebe für ihn und sie die Quelle schwerer Seelenleiden wurde. Aus den zärtlichen oft glühend leidenschaftlichen Briefen der Liebenden, zu welchen noch Herzensergüsse an und von Freunden und Freundinnen hinzukommen, erfahren wir die Geschichte ihrer Liebe, welche übrigens den Charakter sittlicher Reinheit sehr bald verliert. Juliens Vater ist empört über die Neigung seiner Tochter, und es folgt jene brutale Scene, welche nicht, wie Lessing (S. 42) sagt, „nur kaum berührt", sondern (I, Brief 63) ausführlich von Julien an ihre Freundin Clara berichtet wird. Saint-Preux trennt sich von der Geliebten und setzt von Paris aus den Briefwechsel fort. Die Entdeckung desselben durch die Mutter wird Veranlassung, daß die Tochter ihrer Herzensneigung entsagt und einen Herrn v. Wolmar heiratet. Der unglückliche Saint-Preux wird durch einen gemeinsamen Freund, Mylord Eduard, möglichst beruhigt, auch von dem Gatten seiner Julie auf das freundlichste in ihr Haus eingeladen. Es folgen dann die Berichte über neue Versuchungen, denen nunmehr die edle Tugend der pflichtgetreuen Gattin widersteht; sie will den freilich immer noch Geliebten mit einer Freundin vermählen und spricht diesen Wunsch auch noch auf ihrem Sterbebette aus, als sie ein Opfer ihrer Mutterliebe wurde. Sie hatte sich ihrem Kinde, welches in das Wasser gefallen war, nachgestürzt. Die Freundin aber — die verwitwete Frau v. Orbe — kann, obwohl sie Saint-

---

[1] Abälard (Petrus Abälardus), der berühmte Scholastiker, wurde 1079 bei Nantes geboren, glänzte als Lehrer der Theologie und Philosophie in Paris und entbrannte hier, 38 Jahre alt, für die 17jährige Nichte des Kanonikus Fulbert. Er war ihr Lehrer, entführte sie und lebte mit ihr in heimlicher Ehe. Heloïse aber will dem Gatten nicht in seiner Laufbahn als Geistlicher hinderlich sein und verleugnet die Ehe. Der Onkel dagegen nahm furchtbare Rache, er ließ den Abälard entmannen und schickte Heloïse ins Kloster († 1162). Abälards weiteres Geschick († 1142 als Muster klösterlicher Zucht), so wie die reichhaltige Litteratur gerade auch über das Liebesverhältnis, siehe in Brockhaus Real-Encyklopädie (unter Abälard). Daß auf dem berühmten Kirchhof Père-Lachaise zu Paris die Asche der Liebenden ruht, oder ihnen wenigstens ein Denkmal gesetzt wurde, ist bekannt.

Preux liebt, niemals demjenigen die Hand reichen, der einst Julie d'Etange geliebt hat. — — So verrinnt der Roman und giebt in einem Nachtrage noch die Liebesgeschichte des Mylord Eduard. —

[**Den St. Preux — — — — in einen Siegmund umgetauft.**] Dieser Vorwurf verliert seine pedantische Färbung, wenn man daran denkt, daß Lessing gerade durch das französische Lustspiel an eine ganz streng beobachtete Etikette bei der Wahl der Namen gewöhnt war. (Vgl. Fritsche, Molière-Studien. Einleitung.)

Stück 9.

[**Das Bürschchen will sich schlagen und erstechen,**] das will St. Preux bei Rousseau auch. Vergl. La nouvelle Héloïse I, Brief 56 und III, Brief 21.

[**concertiert**] = im Zusammenspiel eingeübt.

[**Der Schatz,**] ein Lustspiel in einem Akt, wurde von Lessing im Jahre 1750 gedichtet (Werke I, 464—508). Er nennt ihn selbst eine Nachahmung des Plautinischen Trinummus,[1] und es ist

---

[1] Der Gang der Handlung in dem Lustspiel des römischen Dichters ist kurz folgender: Der athenienfische Kaufmann Charmides hat bei seiner Abreise seinem Freunde Kallikles nicht nur sein Haus und in demselben einen Schatz, sondern auch seine Kinder zur Bewachung übergeben. Da aber der Sohn, Lesbonikus, ein Verschwender ist und sogar das väterliche Haus zum Verkauf stellt, so ersteht Kallikles dasselbe, um wenigstens den Schatz als Aussteuer für die Tochter des Charmides zu retten. (Akt 1.) Um dieses Mädchen will Lysiteles, der Freund des Lesbonikus, werben, doch denkt dieser bei allem seinem Leichtsinn zu anständig, als daß er nicht seiner Schwester eine Aussteuer mitgeben sollte. Er bestimmt dazu das letzte, was ihm geblieben ist: ein kleines Grundstück vor der Stadt. Diesem Plane widersetzt sich aber der Sklave Stasimos, weil ja sonst gar nichts für seinen Herrn übrig bliebe. Deshalb erzählt er dem alten Philto (dem Vater des Lysiteles) eine Masse Greuelgeschichten von dem Grundstücke, das alle seine Besitzer ins Unglück stürze. (Akt 2.)

Auch Kallikles ist von dem Gedanken durchdrungen, daß er der Tochter des abwesenden Freundes eine Aussteuer geben müsse. Er geht deshalb auf den Vorschlag des zu Rate gezogenen Megaronides ein, heimlich eine Summe von dem vergrabenen Schatze zu entnehmen, und Briefe zu fingieren, welche irgend ein verkleideter Helfershelfer von dem abwesenden Charmides überbringen soll, damit es so aussehe, als ob dieser der Tochter eine Mitgift sende. (Akt 3.)

Inzwischen kehrt Vater Charmides zurück und trifft vor der Thür seines Hauses den für einen Trinummus (3 Groschen) engagierten Sykophanten. Da giebt es natürlich eine hoch komische Scene zwischen dem verschmitzten Gesellen und dem Manne, von dem er Briefe, Nachrichten und Geld zu bringen vorgiebt. Charmides glaubt, treulos hintergangen zu sein, und sein Verdacht wird für ihn zur Gewißheit, als er von dem in starker Weinlaune befindlichen

allerdings eine interessante Aufgabe, die geistige Überlegenheit zu verfolgen, mit welcher der jugendliche Dichter sein römisches Vorbild benutzt hat. Hierfür liegen ausreichende Arbeiten vor, und wir verweisen deshalb auf Danzel (Lessing, sein Leben und seine Werke I, 148 ff.) und auf das Programm des Gymnasiallehrers F. Graul, „Lessing als Lustspieldichter“, Soest 1869 (S. 22–25). Die von Lessing unternommenen Veränderungen sind dabei auf zwei Gesichtspunkte zurückzuführen, insofern er nämlich einmal den modernen Sitten und Anschauungen Rechnung trägt, und andererseits künstlerische Mängel und Unwahrscheinlichkeiten, an denen das Plautinische Stück leidet, glücklich zu vermeiden und zu verbessern weiß.

[**Halbschierig**] oder eigentlich halbschürig wird zunächst von den Schafen gebraucht, die zweimal (halbjährlich) geschoren werden, und deren Wolle dann weniger gut ist. Es bedeutet der Ausdruck daher: nur halb gelungen, unfertig, unvollkommen. Vgl. Grimm, Deutsches Wörterbuch.

[**Cecchi,**] Johannes Maria (daher Giammaria genannt), wurde in Florenz 1517 geboren, studierte die Rechte und war Advokat beim Handelsgerichte seiner Vaterstadt; zu gleicher Zeit war er als Dichter besonders durch seine dem Plautus und Terenz nachgeahmten Lustspiele gefeiert und führte deshalb den Beinamen il Comico. Er starb 1587. Seine Bearbeitung des Plautinischen Trinummus (und der Mostellaria desselben Dichters) führte den Titel: La Dote (die Mitgift, weil eben der im Hause befindliche Schatz als Heiratsgabe für die Tochter des Freundes von dem braven Kallikles — dem Philto bei Lessing — gerettet werden soll). Das Lustspiel erschien 1550 in Venedig (bei S. & T. 1585?), ist das älteste und, wie es scheint, das am meisten gerühmte von Cecchi. Eine Probe giebt Eschenburg in seiner Beispielsammlung zur Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften VII, 86 ff.

[**Riccoboni,**] Ludovico, (geb. 1677 zu Modena, Schauspieler und Reformator des italienischen Theaters, wirkte seit 1716 mit

---

Sklaven hört, daß Kallikles das Haus gekauft hat. Kaum vermag dieser sich bei dem Freunde Gehör zu verschaffen. (Akt 4.) — Der 5. Akt bringt die gewünschte Aufklärung und Versöhnung: Lysiteles erhält das Mädchen samt einer anständigen Aussteuer, und Lesbonikus, der solide zu werden verspricht, wird des Kallikles Tochter heiraten.

kurzen Unterbrechungen in Paris; † daselbst 1753) ist für Lessing besonders anregend gewesen (vgl. Werke IV, 340 ff.). Er war Verfasser der Histoire du théâtre italien (Paris 1727. 2 Bde.) und bespricht in diesem Werke (II, 225 ff.) ausführlich das genannte Lustspiel von Cecchi. Außerdem schrieb er eine Abhandlung De la réformation du théâtre und erkannte in derselben Gottscheds Verdienste an.

[**Destouches**][1] nannte sein Lustspiel: Le trésor caché. (5 Akte in Versen.) Es steht dasselbe erst in der von seinem Sohne 1757 in 4 Quartbänden herausgegebenen Prachtausgabe seiner dramatischen Dichtungen im 4. Teile unter den nachgelassenen Werken (S. 259–388).

[**Philemon**] aus Soli in Cilicien, um 320 v. Chr., ist nächst seinem Zeitgenossen Menander Hauptvertreter der sog. neueren griechischen Komödie, welche sich die Darstellung der alltäglichen Wirklichkeit zur Aufgabe machte. Auf uns sind nur spärliche Fragmente[2] seiner Dichtungen gekommen, für Plautus und Terenz aber war er eine ergiebige Quelle. Daß Plautus ihn bei seinem „Trinummus" als Vorbild benutzt, sagt er selbst in dem Prolog:

„Das Lustspiel heißt im Griechischen der Schatz,
Philemon hat's geschrieben, Plautus übersetzt
Und Dreiling es benannt." —

[1] Von diesem in der Folge vielgenannten französischen Dichter hat Lessing selbst (Werke IV, 254—260) sehr eingehende Nachrichten gegeben. Wir heben folgendes hervor: Philippe Néricault Destouches ist am 22. August 1680 zu Tours geboren. Nachdem er kurze Zeit im Heere gedient hatte, kam er 1699 zur französischen Gesandtschaft in der Schweiz und begann hier durch seine Lustspiele Beifall einzuernten. Daneben war er gewandt in diplomatischen Geschäften, wurde durch den Herzog von Orleans 1717 nach England geschickt und hat in London längere Zeit gelebt. Nach dem Tode des Herzogs zog er sich auf sein Landgut nach Melun zurück und starb daselbst am 4. oder 5. Juli 1754. Von seinen Werken giebt es viele Ausgaben, unter andern die von seinem Sohne in 4 Quartbänden auf Befehl Ludwigs XV. besorgte Prachtausgabe. Paris 1757. Eine deutsche Übersetzung sämtlicher theatralischen Werke von Destouches erschien bereits Leipzig und Göttingen 1756 ohne Angabe des Übersetzers. — Zu vergleichen ist A. Schimberg. Über den Einfluß Holbergs und Destouches' auf Lessings Jugenddramen. (Programm.) Görlitz 1883.

[2] Vergl. Menandri et Philemonis Reliquiae ed. Meineke. Berlin 1823.

Stück 10.

[**Das unvermuthete Hinderniß,**] oder das Hindernis ohne Hindernis von Destouches (L'obstacle imprévu ou l'obstacle sans obstacle. 5 Akte, Prosa) ist für unsern Geschmack unsäglich lang ausgesponnen und nur insofern komisch, als das possenhafte Gegenspiel der Bedienten den oft bösen Verwirrungen der eigentlichen Handlung erheiternd gegenübertritt. Hauptmomente derselben sind folgende: Ein mürrischer, grober Alter, Lisimon, will seinen blasierten, stutzerhaften Sohn Valer zur Heirat mit Angelika, der Tochter einer geschwätzigen, auf Romanlektüre versessenen Gräfin zwingen. Er thut es vornehmlich aus dem Grunde, um selbst wieder heiraten zu können und zwar Julie, die Nichte seines Freundes Likander. In diese ist aber zu gleicher Zeit sein eigener Sohn verliebt, während sie selbst ihr Herz dem jungen, aber leider armen Leander geschenkt hat. Da nun ihr Onkel Likander, von dem ihr Schicksal abhängt, in Indien ist, so will sie Zeit gewinnen und durch ein scheinbares Liebesverhältnis mit Valer den Vater auf den Sohn hetzen. Das führt zu furiosen Scenen. Die Gräfin tobt, ohrfeigt den sich hineinmischenden Bedienten Pasquin; der Vater ist empört, und Angelika will nichts mehr von ihrem Zukünftigen (Valer) wissen. Julie verschmäht Lisimon und soll deshalb den von ihr gar nicht geliebten Valer heiraten. Mitten in diesen sich steigernden Schwierigkeiten erscheint Leander und zwar als ein r e i c h e r Mann, denn er hat — so will es der Dichter — eine Witwe geheiratet und nach ihrem bald erfolgten Tode ihr Vermögen geerbt! Natürlich giebt es ein böses Rencontre mit Valer; aber die beiden mit Degen bewaffneten Feiglinge versöhnen sich aus Furcht, und der endlich zurückgekehrte Onkel hat nunmehr gegen eine Verheiratung Leanders mit Julie um so weniger etwas einzuwenden, als Leander der Sohn seines Jugendfreundes ist. Da erscheint das eigentliche, entsetzliche Hindernis: Leanders Gattin ist Juliens Mutter gewesen!

Dem fünften Akt ist die Aufgabe vorbehalten, zu zeigen, daß das Hindernis eben kein Hindernis ist. Julie ist nämlich nicht die N i c h t e, sondern die T o c h t e r Likanders, hat also mit der verstorbenen Frau des Leander nichts zu thun und kann ihn — nach

trostlosen Scenen des Jammers und der Entsagung ruhig heiraten. — In Bezug auf Valer und Angelika hofft man wenigstens für die Zukunft das Beste. — Schlimmer ergeht es dem Diener Leanders, Krispin. In seiner Abwesenheit hat sich seine Braut Nerine mit Valers Bedienten Pasquin verheiratet; es giebt böse Auftritte und viel Ohrfeigen, und Krispin muß sich eine andere suchen, denn das Geschlecht der Krispine soll nicht aussterben!

[**Das Gespenst mit der Trommel**] siehe St. 17. S. 75.

[**Der poetische Dorfjunker**] siehe St. 13. S. 57.

[**Der verheirathete Philosoph**] siehe St. 12. S. 54.

[**Der Ruhmredige**] Le Glorieux, comédie en vers et 5 actes (Œuvres Tome II), ist unbedenklich das beste Lustspiel von Destouches sowohl in Bezug auf die gewandte Form als auf Charakteristik und Sittenschilderung. In trefflicher Weise wird Geld- und Adelstolz einander gegenübergestellt und in ihren Repräsentanten, dem eben geadelten Millionär Lisimon und dem verarmten Grafen de Tufière, dem übermütigen Prahler, gegeißelt. Weit ausgesponnene Liebesintriguen fehlen nicht, lösen sich aber glücklich, denn der „Ruhmredige" sieht ein, daß er sich ändern müsse, wenn er geliebt sein will. Vgl. Arnd, Geschichte der franz. Litteratur II, S. 164 ff.

[**Der Verschwender,**] von demselben Verfasser, Le dissipateur ou l'honnête friponne, comédie en vers et 5 actes, bietet nach einer andern Richtung ein anziehendes Sittengemälde. Das Lustspiel soll nämlich nach des Verfassers Absicht ein Gegenstück zu dem „Avare" von Molière[1] sein und giebt in interessanten und pikanten Scenen die Heilung des von falschen Freunden verführten

---

[1] Molière, an dieser Stelle der Dramaturgie zuerst erwähnt, wird späterhin noch öfters zu besprechen sein. (Vgl. Register.) Hier erinnern wir an die hauptsächlichsten Daten seines Lebens: Jean-Baptiste Pocquelin, welcher erst als Schauspieler den Namen Molière annahm, wurde in Paris am 15. Januar 1622 geboren (nicht 1620. Vergl. den Taufschein bei Taschereau), übte neben einer bescheidenen Kammerdienerstellung bei Hofe (Valet de chambre-tapissier) früh sein Talent als Schauspieler und Dichter, erst in der Provinz, seit 1658 in Paris. Hier schrieb und inscenierte er seine unsterblichen Lustspiele, ergötzte trotz häuslicher Not (nach der Verheiratung mit Mademoiselle Bejart) den König und das Publikum und starb am 17. Februar 1673 unmittelbar nach der Aufführung des Malade imaginaire. — Aus den zahlreichen Schriften über ihn heben wir hervor: Taschereau, histoire de la vie et des ouvrages de Molière.

Verschwenders Cléon durch seine, allerdings ziemlich gewagt handelnde Geliebte Julie. Der Dichter hat auf den Charakter der letzteren besonders Gewicht gelegt und sich über die Möglichkeit eines solchen in der Vorrede zu dem Stücke ausgesprochen. (Œuvres II, 129 ff.)

[**Schulwitz**] ist der deutsche Name des Schloßintendanten (Pincé) in dem Lustspiel von Destouches „Das Gespenst mit der Trommel“ (siehe St. 17).

[**Masuren**] ist die deutsche Form für Mr. des Mazures, die komische Hauptperson in dem „poetischen Dorfjunker“ von Destouches (siehe St. 13). Der Plural, „seine Masuren“, scheint nur irrtümlich in die neuern Ausgaben seit Lachmann hineingekommen zu sein. Die Original-Ausgabe hat den Singular, ebenso die von 1794 und 1805.

[**Agnese,**] Agnes, (vom griech. ἁγνὸς = keusch) ist die seit der Agnes in Molières: L'école des femmes (vgl. St. 53) stehend gewordene Bezeichnung für unschuldig-naive Frauenrollen. Besonders führen unerfahrene Natur- und Land-Mädchen diesen Namen, welcher auf die durch ihre Keuschheit und ihr Martyrium in Legenden gefeierte hl. Agnes († 304 zu Rom) zurückzuführen ist. Vergl. Fritsche, Molière-Studien (Namenbuch), Danzig 1868.

[**Das lehrreiche Märchen,**] welches dem in Rede stehenden Lustspiel zu Grunde liegt, steht bei Voltaire, Œuvres XIV pag. 49 – 52. Es ist betitelt: Gertrude ou l'éducation d'une fille und giebt in anmutigen Versen die Erzählung von den galanten Abenteuern der ebenso scheinheiligen als koketten Frau Gertrude mit ihrem Liebhaber André, die Belauschung durch das naive Töchterlein Isabella, die Antwort der Mutter, und das eigene Liebesspiel der Tochter mit dem von ihr erwählten Heiligen, Herrn Denis, ganz in der von Lessing mitgeteilten Weise.

[**Favarts**][1] komische Oper: Isabelle et Gertrude ou les

[1] Favart (Charles Simon), geboren am 13. November 1710 zu Paris, dichtete schon früh und schrieb besonders komische Opern und Lustspiele. Er dirigierte auch eine Schauspielertruppe, welche der Marschall von Sachsen auf seinen Feldzügen mit sich führte, und lebte später wieder in Paris, † daselbst am 12. Mai 1792. Seine und seiner Gattin (St. 53) Werke erschienen in 10 Bänden zu Paris 1763—72 und legen Zeugnis von der Fruchtbarkeit und der wenn auch häufig ziemlich leichtfertigen Anmut und Laune ihrer Verfasser ab.

Sylphes supposés behielt die Frauennamen bei, machte Onkel und Neffen, Dupré und Dorlis, zu den Liebhabern von Mutter und Tochter, und schuf endlich noch eine scheinheilige, klatschsüchtige und boshafte Nachbarin, Madame Furet. Die Scene des Singspiels ist der Garten und in demselben der Gartensalon, so daß ein Doppelspiel der beiden Paare drinnen und draußen möglich ist. Onkel und Neffe begegnen sich zuerst auf ihren geheimen Liebeswegen, Verstellung hilft nicht mehr, doch warnt der Onkel seinen Neffen vor der Mutter, welche ihre Tochter Isabella auf das strengste erzogen hat und mit Argusaugen bewacht. Sie selbst ist eine absonderliche Frau, denn obwohl sie die Huldigungen Duprés annimmt, ist sie das Muster tugendhafter Züchtigkeit (?) und weist jeden Gedanken an eine Verheiratung zurück. Sie huldigt eben, wie aus den vorgefundenen Büchern sich ergiebt, den platonischen Ideen von der reinen Seelenliebe, sie studiert auch den Grafen Gabalis[1] und hat sich mit der Existenz reingeistiger, unkörperlicher Wesen[2] vertraut gemacht. Ein Geräusch scheucht die beiden in das Gartenhaus; Madame Furet erscheint und plagt die wie auf Kohlen stehende Frau Gertrude mit ihren Klatschereien und mehr noch mit der Mitteilung, daß sie Herrn Dupré zu heiraten gedenkt. Was das letztere betrifft, so wird sie durch den Gegenstand ihrer platonischen Liebe selbst beruhigt. doch hat sie Not, seine zärtlichen Gefühle zurückzuweisen und den Liebhaber mit ihrem System zu befreunden. Draußen singt inzwischen Isabella von der Unruhe ihres Herzens, sie hört die Mutter drinnen seufzen

---

[1] Le Comte de Gabalis ou entretiens sur les sciences secrètes, ist der Titel eines auch von Schiller im Geisterseher (Werke X, 176) erwähnten Werkes vom Abbé de Montfaucon Villars (geboren 1635, ermordet 1673). Das Buch erschien 1670 und behandelt mit Geist und Ironie die geheimen Wissenschaften, Magie, Geisterkunde ꝛc., welche damals die Köpfe stark in Bewegung setzten.

[2] Dergleichen luftige Elementargeister spielen in dem dunklen mystischen System des bekannten Paracelsus († 1541) eine große Rolle. Sie heißen Sylphen und sind eine Art Mittelding zwischen Menschen und wirklichen Geistern. Französischen Dichtern und Schriftstellern erschienen sie deshalb, natürlich vom satirischen Standpunkt aus, als sehr geeignet für galante Liebesabenteuer. In dieser Weise benutzt sie z. B. Marmontel (Nouveaux Contes Moraux, tom. III, pag. I ff.) in seinem: Le Mari Sylphe. Ihm folgte ohne Zweifel Favart, denn er sagt es ja selbst, daß jener Blumen hervorbringe, die er zu pflücken das Glück habe. (Avertissement zu Isabelle et Gertrude.)

und dann wieder von ihrem Glücke reden, und nun kommt Frau Gertrude auf den Gedanken, ihr von Sylphen und Geistern etwas vorzureden. Ein solches ätherisches Wesen, welches das Aussehen von Herrn Dupré leihe, besuche sie, weil sie tugendhaft sei. Nun möchte die Tochter auch recht tugendhaft werden, um mit solchem „Geiste“ ätherischen Umgang zu pflegen. Das Glück begünstigt sie, denn im Garten trifft sie mit Dorlis zusammen, der natürlich von ihren mystischen Ausdrücken nichts versteht, aber doch glücklich über ihre Liebesäußerung ist. Auch Isabella ist glücklich, sie sagt es ihrer Mutter, daß sie nunmehr ihrer würdig sei, daß Lehre und Beispiel gute Früchte getragen. — Der Schluß wird ziemlich gewaltsam herbeigeführt. Die sich in alles mischende Nachbarin hat die Gartenthür offen gefunden, und trifft nun die tugendhafte Frau Gertrude mit Herrn Dupré. Da nennt dieser schnell entschlossen dieselbe seine Frau, sie kann sich nicht kompromittieren, und muß auch Isabellens Ruf retten und sie als die Braut des jungen Dorlis anerkennen. —

[**Die neue Agnese**] soll von Löwen sein (vergl. Ebeling, Geschichte der komischen Litteratur ꝛc. III, 669). Das Lustspiel steht aber nicht in Löwens Werken, sondern in den Hamburgischen Unterhaltungen, Band 6, (November 1768), S. 365—393. Die Handlung verläuft, nur einfacher und rascher, ganz in dem Sinne und nach der Anlage der Favartschen Oper. Eine Madame Gerdrut (sic!) wird von einem reichen Pächter Mangold geliebt. Sie erzählt ihrer sie belauschenden Tochter, die ein Muster naiver Unschuld ist, von einem sie beglückenden Sylphen, und giebt dadurch derselben die Gewißheit, daß auch der junge Valentin ein solcher ist. — Störend ist — und zwar viel störender, als die klatschhafte Nachbarin — der polternde und schmutzig geizige Vater Valentins, der zugleich der Bruder Mangolds ist. Aber schließlich kommt durch die Freigebigkeit des letztern das ältere und jüngere Paar zu dem gewünschten Ziele! —

[**Mademoiselle Felbrich,**] Cornelia, ging bereits Ende 1767 zu Döbbelin nach Berlin.

[**Semiramis,**] Tragödie in 5 Akten, zum ersten Male aufgeführt am 29. August 1748.

Gang der Handlung: 1. Akt: Arsaces (von welchem übrigens

das Personenverzeichnis schon angiebt, daß er eigentlich Ninias heißt und der Sohn der Semiramis ist), kehrt als ruhmgekrönter Feldherr auf das besondere Geheiß der Königin nach Babylon zurück. Er bringt dorthin eine Kiste mit, welche sein sterbender (Pflege-) Vater ihm übergeben hat, damit er sie in die Hand des Oberpriesters Oroës liefere. Der junge Held erfährt bei seiner Ankunft von seinem Freunde Mitranes, in welcher furchtbaren Gemütsstimmung Semiramis sich befindet, und wie tyrannisch ihr Günstling Assur Land und Leute knechtet. Als er aber dem Großmagier die Kiste übergeben, und dieser als den Inhalt derselben Ring, Diadem und Schwert des Ninus erkannt hat, da erfährt er, daß König Ninus vergiftet ist, und daß die klagenden Töne, welche aus seinem Grabe kommen, und die auch schon Arsaces gehört hat, der Racheruf des Ermordeten sind. Aus den geheimnisvollen Andeutungen geht wohl hervor, daß Assur bei dem Königsmorde nicht unbeteiligt ist. Im Besitze dieses Geheimnisses begegnet Arsaces mit um so kühnerem Mute dem hochfahrenden Assur und erklärt ihm offen, daß er die aus dem Geschlechte des Belus abstammende Azema liebe und um ihre Hand bei der Königin Semiramis werben werde. Die Königin erscheint und im Zwiegespräch mit ihrer Vertrauten Otane enthüllt sie selber die verbrecherische That, die sie mit Assurs Hilfe vollbracht hat; sie schildert zugleich die Qualen der Reue und Angst, die sie empfindet, wenn der Schatten des Ninus sie verfolgt. Jetzt hat er den Namen Arsaces ausgesprochen, deshalb hat sie diesen rufen lassen, besonders damit er sie gegen den verhaßten Assur beschütze. Zu gleicher Zeit hat sie aber auch das Orakel des Jupiter Ammon befragt, ob es für sie keine Rettung gebe. Mit der Kunde, daß der Priester aus Ägypten zurückgekehrt ist, schließt der 1. Akt. — Im 2. Akt spricht Azema offen ihre Liebe zu Arsaces aus, der sie aus Feindes Händen gerettet hat, und dem sie ihre Hand reichen würde, selbst wenn Ninias noch lebte, für welchen König Ninus sie schon frühzeitig bestimmt hatte. Mit derselben Sicherheit des Herzens tritt sie sodann dem frechen Assur entgegen, der es geradezu ausspricht, daß er bald an Semiramis' Stelle herrschen werde, und daß es dann Azemas Pflicht sei, als seine Gemahlin den Ruhm ihrer Vorfahren aufrecht zu erhalten. Schnöde in seine Schranken ge-

wiesen, entbrennt er in seinem Ehrgeize nur noch heftiger und läßt gegen seinen Vertrauten den Plan durchblicken, die immer noch mächtige Semiramis zu stürzen. Da muß er aus dem Munde der Königin selbst hören, daß sie, der Stimme des Volks und besonders dem Orakelspruche nachgebend, entschlossen ist, noch einmal zu heiraten; sie verbietet ihm zugleich, auf Azemas Hand Ansprüche zu machen, denn sie durchschaut seine selbstsüchtigen Pläne, heißt ihn die Götter fürchten und befiehlt ihm, die Großen des Reichs zu versammeln. — Akt 3: Der Gegenstand ihrer Liebe ist — Arsaces, den sie schon auf den Schlachtfeldern bewundert hat, und der ihr jetzt den Gatten und Sohn ersetzen und den Geist des Ninus beruhigen soll. Aus den allerdings zweideutigen Worten des Oberpriesters glaubt sie auch die Zustimmung der Götter zu entnehmen, und nachdem sie noch den Arsaces darüber beruhigt, daß Assur nicht der Auserkorene sei, erklärt sie in feierlicher Sitzung der Großen des Reichs, daß Arsaces ihre Hand und den Thron erhalten soll. Da rollt der Donner, das Grab (im Saale?!) öffnet sich, der Geist des Ninus erscheint und erklärt den von Schreck Ergriffenen, Arsaces werde regieren, aber er habe ein Verbrechen zu sühnen, solle seines Vaters gedenken und auf den Hohenpriester hören. Semiramis will mit dem Volk zu den Göttern beten und hofft auf einen günstigen Ausgang. — Der 4. Akt zeigt die eifersüchtige Azema, die von Arsaces nicht lassen will, selbst als sie hört, daß der totgeglaubte Sohn des Ninus noch lebe. Sodann erfolgen die Enthüllungen durch den Oberpriester Oroës: Arsaces erfährt, daß er der Sohn des Ninus und der Semiramis ist, und daß somit der Geist des erstern Blutschande verhütet hat; in gewaltiger Aufregung trifft ihn Semiramis, und nun folgt eine großartige Scene, denn die Königin, über die wahren Verhältnisse unterrichtet, will sich ganz der Rache des Sohnes hingeben; der aber schaudert vor dem Gedanken zurück, will seine Mutter lieben, sie als Königin verehren, und hofft dadurch die Manen des Ninus zu sühnen. — Der 5. Akt zeigt Semiramis und Azema in leidenschaftlicher Aufregung, jene für den Sohn, diese für den Geliebten besorgt. Sie hören, daß Assur mit seinen Bewaffneten im Grabmale des Ninus den Arsaces überfallen will, wenn er sich dorthin begiebt, um die von Ninus verlangte Rache

auszuführen. Azemas Warnung vermag den kühnen Jüngling nicht zurückzuhalten, er stürzt in das Grabmal, um Assur, den Mörder seines Vaters, zu töten. Er durchbohrt in dem Dunkel des Gewölbes allerdings auch, wie er denkt, seinen Feind, aber es ist die eigene Mutter, die ihm zu Hilfe eilte. Die Sterbende wird herbeigeführt, hofft durch ihren Tod ihr Verbrechen zu sühnen und segnet den Sohn und die Braut desselben. Assur aber wird der gerechten Strafe überliefert, denn die Götter, die Zeugen geheimer Verbrechen, strafen die Schuldigen um so härter, je höher sie stehen. —

[**Zaïre**] St. 15. [**Alzire**] St. 2. [**Brutus**] St. 26.

[**Von uns Franzosen, sagt er u. s. w.**] Voltaire hat seiner Tragödie eine »Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne« vorangeschickt, welche dem Kardinal Quirini gewidmet ist und aus 3 Teilen besteht. Der erste handelt von der Nachahmung griechischer Tragödien durch einige italienische und französische Opern. Der zweite vergleicht die französische und griechische Tragödie; der dritte beschäftigt sich speziell mit der Semiramis. Aus dieser Abhandlung nun hat Lessing zum Teil in wörtlicher Übersetzung die Behauptungen Voltaires entnommen.

[**Das Theater in Paris**] befand sich zu Voltaires Zeiten in der Straße Saint-Germain-des-Prés, welche jetzt den Namen Rue de l'Ancienne Comédie führt, dem bekannten Café Procope gegenüber, also im Quartier Latin, nicht weit von dem jetzigen Odéontheater. Im Jahre 1689 hatte die Schauspielergesellschaft, welche 1680 aus der Vereinigung der bedeutendsten Mitglieder der Molièreschen Truppe und der des Hôtel de Bourgogne hervorgegangen war (und somit das Théâtre Français begründete), das Theater mit einem Kostenaufwande von 200 000 Franks erbauen lassen. Demnach kann es kein „altes Ballhaus" genannt werden; es lag vielmehr nur an der Stelle, wo früher ein Saal zum Ballspiel (jeu de paume) gestanden hatte. Nach 50jähriger Benutzung war allerdings das Gebäude in einem Zustande, über den sich Voltaire mit Recht beklagen mochte; erst 1770 aber wurde die Bühne nach den Tuilerieen verlegt, blieb dort jedoch nur kurze Zeit, benutzte sodann das Odéontheater, bis endlich 1800 das heutige Théâtre Français in der Rue Richelieu eröffnet werden konnte.

[Über die Vertreibung der Zuschauer von der Bühne] spricht Voltaire in einem Briefe an den Grafen von Lauraguais (Œuvres VIII, 3. f.), und wir ersehen aus seinen Worten, daß dieser Mäcen der Künstler und Gelehrten das meiste dazu beigetragen hat, indem er die nötigen Summen zur Entschädigung der in ihren Einnahmen geschmälerten Schauspieler gab.

Stück 11.

[Die Erscheinung des Geistes] wird von Voltaire in dem 3. Teile der bereits genannten Dissertation (Œuvres III, 343 ff.) zu rechtfertigen gesucht.

[Der dramatische Dichter ist kein Geschichtschreiber.] Dieses wichtige Thema behandelt Lessing an sehr vielen Stellen seiner Dramaturgie (besonders St. 19 und St. 89), indem er dabei ganz auf Aristoteles basiert.[1] Für diesen folgt nämlich aus der Not-

[1] Um das nötige Material zusammenzustellen, verweise ich auf den griechischen Text im Anhange und gebe hier bereits (statt St. 89, wo Lessings Übersetzung zu vergleichen ist) die Übersetzung des betreffenden 9. Kapitels aus Aristoteles' Poëtik nach der in der Philosoph. Bibliothek von Kirchmann (Berlin 1869) erschienenen Übertragung von Professor Ueberweg. Sie lautet: „Aus dem Gesagten folgt offenbar auch dies, daß die Aufgabe des Dichters nicht darin besteht, wirklich Geschehenes darzustellen, sondern solches, was wohl geschehen könnte, und was möglich ist nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit. Der Historiker und der Dichter unterscheiden sich von einander nicht durch den Gebrauch der gebundenen oder ungebundenen Rede; — denn man könnte ja Herodots Werk in Verse bringen, und doch wäre es Geschichtserzählung, in metrischer Form eben so wie ohne das Metrum; — sondern der Unterschied liegt darin, daß der eine wirklich Geschehenes aussagt, der andere solches, was wohl geschehen könnte. Darum ist auch die Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsteres (σπουδαιότερον, Stahr übersetzt: gehaltvoller) als die Geschichtschreibung; denn sie zeigt mehr das Allgemeingültige, die Geschichtschreibung dagegen das Einzelne. Das Allgemeingültige liegt darin, daß der so oder so Geartete solches, der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit gemäß, sage oder thue — und darauf zielt die Poesie, indem sie dann Eigennamen beilegt; — das Einzelne dagegen ist das, was z. B. Alcibiades wirklich gethan oder erlitten hat. Dies hat man bei der Komödie schon eingesehen; die Dichter derselben bilden die Fabel nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit und legen dann den Personen in derselben beliebige Namen bei; sie beziehen ihre Dichtung nicht, wie die Verfasser von jambischen Spottliedern, auf einzelne wirkliche Personen. Die Tragödiendichter aber halten sich an Namen, welche bestimmte Personen getragen haben, und zwar aus dem Grunde, weil das Mögliche glaubhaft ist, und uns bei dem nicht Geschehenen die Zuversicht fehlt, daß es möglich sei, bei dem Geschehenen aber die Möglichkeit offenbar ist; denn wäre es unmöglich, so wäre es ja nicht geschehen. Doch kommen in einigen Tragödien nicht mehr als ein oder zwei

wendigkeit der Einheit der Handlung die Freiheit oder vielmehr die Pflicht des dramatischen Dichters, von der Geschichte abzuweichen. Das wirklich Geschehene nämlich schließt meistens doch eine Vielheit von Ereignissen nnd allerlei Zufälliges in sich ein, was unmöglich in das einheitliche Drama aufgenommen werden kann. Demnach ist Lessing der Meinung, daß der dramatische Dichter keineswegs eifrig nach historischen Stoffen zu suchen habe; finde er im wirklich Geschehenen für seine Zwecke Passendes, so möge er es nehmen. (St. 19—24.) Dabei aber steht ihm die freie Disposition über die Fakta zu, wie ja schon Thespis, der Begründer alles dramatischen Spiels, dieselbe einst ausgeübt hatte. (St. 32.) Dagegen ist eins vom Dichter zu verlangen; ihm müssen die Charaktere heilig sein (St. 23. 33), denn die geringste Veränderung an denselben würde die betreffende Individualität aufheben und eine andere Person unterschieben. (St. 33.) Wollte hingegen der dramatische Dichter stets an der historischen Wahrheit resp. Überlieferung festhalten, so gerät er in solche Irrtümer, wie Voltaire bei seiner Semiramis, oder Cronegk in seinem Olind und Sophronia. (St. 1.) Der dramatische Dichter schreibt eben für seine Zeit und soll und muß die sittlichen Ideen und Anschauungen derselben, nicht aber solche vertreten, die längst vergangenen Zeiten angehören. Vergl. „Lessings dramaturgische Ansichten“ von Dr. A. Schröer in dem Programm der Realschule zu Hagen. Ostern 1865. — Wie der heutige Standpunkt der Ästhetik diesen „goldenen“ Regeln durchaus beipflichtet, ersehen wir u. a. aus Vischer, Ästhetik II,

---

überlieferte Namen vor, während die übrigen erdichtet sind; ja es giebt Tragödien, wie „Die Blume“ des (griechischen Dichters) Agathon, worin gar keine überlieferten Namen sich finden, sondern gleich den Begebenheiten auch die Namen sämtlich erdichtet sind, und die deshalb doch keinen geringeren Reiz haben. Demnach darf man es nicht gerade durchaus sich zur Aufgabe machen, sich an die traditionellen Sagen zu halten, welche die Tragödien zu behandeln pflegen; ja, dieses Bemühen wäre thöricht, da selbst das Bekannte immer nur wenigen bekannt ist und doch alle erfreut. Offenbar also liegt die Aufgabe des Dichters mehr in der Gestaltung der Fabel als in der Gestaltung der Verse, sofern er Dichter vermöge der Nachahmung ist, das Objekt seiner Nachahmung aber Handlungen sind. Sollte es sich nun auch einmal treffen, daß er wirklich Geschehenes darstellt, so ist er darum doch nicht weniger Dichter, da nichts hindert, daß unter dem wirklich Geschehenen solches vorkomme, was der Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit gemäß sei, und dadurch, daß er es so darstellt, ist er ja der Dichter.“ (Über Agathon, wie über die ganze Stelle vergleiche St. 89.)

350 f., 363 ff., wo es ausdrücklich im § 400 heißt, daß der naturschöne Gegenstand, indem er Stoff wird (d. h. eben der geschichtliche Stoff), sich jeder Erweiterung und Ausscheidung unterwerfen muß, so lange sie nicht seiner Gattung widerspricht; und weiter: „Zur sogenannten historischen Treue genügt Einhaltung des allgemeinen Typus". Desgleichen tritt für Lessings Ansicht, welche ja auch Goethe und Schiller teilten, H. Hettner in seinem Buche „Das moderne Drama", Braunschweig 1852, ein, und ausführlich behandelt denselben Gegenstand Roetscher, im 3. Teile seines Werkes „Cyklus dramatischer Charaktere". Dort spricht er nämlich „Über das Recht der Poesie in Behandlung des historischen Stoffes" und kommt zu dem Resultat, daß dem Prinzipe nach die historische Treue durchaus nicht von dem dramatischen Dichter zu verlangen sei. Er meint freilich — und gewiß nicht mit Unrecht — daß deshalb der Dichter nicht notwendig diese seine Freiheit rücksichtslos benutzen müsse, und daß er besser thue, allgemein bekannte Thatsachen nicht willkürlich zu verändern, sobald sie der Idee des Dramas nicht widerstreben. — Man vergleiche über diese ganze Frage und besonders über Corneilles irrige Ansichten die lichtvolle Zusammenstellung in dem Programm der höhern Bürgerschule zu Kulm 1865: »Sur les théories dramatiques de Corneille etc.« von Dr. Kewitsch. Seconde partie. pag. 14—21. Außerdem wird unser Kommentar von Corneille an den betreffenden Stellen der Dramaturgie (siehe Register), und von Diderot besonders zu St. 89 zu sprechen haben.

Im Gegensatz zu den Erörterungen Lessings bestreitet Bollmann in seinen „Anmerkungen zu Lessings Hamburgischer Dramaturgie" (siehe Festschrift zu der 3. Säkularfeier des Berlinischen Gymnasiums zum Grauen Kloster 1874) S. 49 die Richtigkeit der Behauptung, daß dem Dichter nur die historischen Charaktere heilig sein müssen, und fordert für die historischen Fakta dieselbe Treue in der Behandlung. Wenn er sich dabei auf Hettner beruft, so hat schon Grosse in der mehrfach erwähnten Recension der „Materialien", S. 395 ff., nachgewiesen, daß H. vielmehr auf Lessings Seite steht. Auch sonst verteidigt Grosse die ebenfalls von uns vertretene Ansicht gegen Bollmann.

[**Räumen**] ist eine ältere, im 16. und 17. Jahrhundert, aber

auch noch zu Lessings Zeit gebräuchliche, und auf die Ableitung vom lat. cyma, griech. κῦμα = Sproß, begründete Form für das richtigere **keimen**. Das letztere steht übrigens bei Lessing selbst: im Nathan (II, 309) und in den „Briefen“ (III, 283). Vgl. Grimms Deutsches Wörterbuch.

Stück 12.

[**Der Geist in Shakespeare's Hamlet**] erscheint 1) Akt I, Scene 1, um Mitternacht auf der Terrasse vor dem Schlosse, ohne zu sprechen, in Gegenwart von Bernardo, Marcellus und Horatio; 2) Scene 4 und 5, wo er das Zwiegespräch mit Hamlet hat; endlich 3) im 3. Akt, Scene 4, während Hamlet bei der Königin ist, und diese den von ihr nicht gesehenen Geist für eine „Ausgeburt seines Hirnes“ erklärt.

[**Daß die höchste Macht, um verborgene Verbrechen ans Licht zu bringen und zu bestrafen, auch wohl eine Ausnahme von ihren ewigen Gesetzen macht,**] betont Voltaire allerdings nicht nur in seiner „Dissertation“ S. 345, sondern läßt es auch (Akt III, Scene 2, S. 391) den Oberpriester Oroës zur Semiramis sagen:

> Wenn es der Himmel will, so hebt er wohl den Lauf
> Der ew'gen Ordnung, die er selbst geschaffen, auf,
> Und er gebeut dem Tod, von seiner Bahn zu weichen. . .

Eigentlich aber ist dies nicht der „letzte Sittenspruch“, der das Trauerspiel schließt. Der wendet sich vielmehr, wie in Racines Athalie, an die Könige der Erde:

> Es steigt die Strafe mit der Größe des Verbrechers,
> Drum fürchtet auf dem Thron die Hand des ew'gen Rächers.

[**Die Verzierungen**] d. h. die Dekorationen, wechseln allerdings in der Semiramis, welche die Einheit des Ortes keineswegs genau beachtet, mehrfach. Im 1. und 2. Akt bildet ein prächtiger Säulengang, der im Hintergrunde zum Palaste der Semiramis führt, die Scene. Über demselben erheben sich die Gärten, rechts ist der Tempel der Magier, links das Mausoleum des Ninus. Der 3. Akt spielt dagegen zuerst in einem Zimmer und dann in einem prächtigen Saale des Königshauses, der 4. in der Vorhalle

des Tempels, und der 5. scheint wieder, obgleich es nicht besonders angegeben ist, die Dekoration des ersten haben zu müssen.

[**Der verheirathete Philosoph, von Destouches,**] ein Lustspiel in Versen und 5 Akten, vom Jahre 1727, soll sich, wie wir aus der Vorrede zu der Prachtausgabe in 4 Quartbänden, Paris 1757, von dem Sohne des Dichters erfahren (vgl. St. 51), auf ein Lebensereignis des Dichters gründen. Während seines Aufenthaltes in England nämlich verheiratete er sich, glaubte aber aus gewissen Ursachen seine Verbindung geheim halten zu müssen. Als sie dennoch durch die Geschwätzigkeit einer Freundin ausgeplaudert wurde, gab die daraus entspringende Situation den Anstoß zu dem vorliegenden Lustspiele.[1]

Inhalt: Arist der Philosoph, glücklich unter seinen Büchern und in seinem Studierzimmer, beklagt es, geheiratet zu haben. Seine Frau ist liebenswürdig — aber sie ist eine Frau, und zu gleicher Zeit muß die Ehe geheim gehalten werden, denn es handelt sich um die Erbschaft von einem Onkel. Die arme junge Frau Mélite aber empfindet das Peinliche ihrer Stellung und wünscht wenigstens, daß ihr Mann seinem Freunde, dem Marquis Du Lauret das Geheimnis mitteile, damit dieser sie mit weiteren Liebesanträgen verschone. Zu diesen findet sich auch bald eine Gelegenheit wieder, denn der Marquis fußt auf dem früheren Abscheu seines Freundes vor der Ehe, hält ihn für unverheiratet und erklärt laut seine Neigung für Mélite. Da ist denn das Verhalten des sogenannten Philosophen unbegreiflich, er sieht seine brave, zärtliche Frau in der unangenehmsten Lage und macht nur leere Redensarten. Überhaupt peroriert er vortrefflich über das Wesen eines Philosophen, aber handelt nur nicht darnach und läßt es gewaltig an sich kommen, bis er seine und seiner Frau Ehre verteidigt. Nicht der von allen Seiten sich häufende Spott treibt ihn zu einem männlichen Entschlusse, sondern erst die Drohung eines heftigen, polternden Onkels, der seine Ehe für ungültig erklären will. Da endlich erwacht sein Mut, und als auch die liebenswürdige Mélite ihre

[1] Wie mit Annahme dieser doch gewiß faktischen Notiz Chevriers Mitteilung, daß Destouches aus einem Lustspiel von Campistron geschöpft habe, in sich zusammenfällt, hat Lessing (St. 51) hervorgehoben, und wird auf diese Stelle verwiesen.

herzlichen Bitten hinzufügt, sind Onkel und Vater zum Verzeihen geneigt, und es giebt im Hause nur glückliche Leute, denn auch die leidenschaftlich-launenhafte Schwester Céliante reicht ihrem bis dahin spröde zurückgewiesenen Damon um so lieber die Hand, als sie erfährt, daß er ein Graf ist. —

Es ist nicht zu leugnen, daß dieses Lustspiel sich sehr vorteilhaft vor den in Prosa geschriebenen desselben Dichters auszeichnet. Zunächst soll in dieser Beziehung auf den oft reizenden, höchst gewandten Dialog hingewiesen werden, sodann interessieren aber auch die Personen. Am schwächsten ist wohl der Philosoph selbst, denn er rafft sich doch gar zu spät auf, lieblich aber die Erscheinung der Mélite; ihre Schwester für die Bühne höchst unterhaltend, wenn auch vielleicht für das Leben etwas stark unwahrscheinlich, Damon ist wacker und brav, nur:

[**Geront**] der Onkel ist in seiner Galle eigentlich ganz unmotiviert. Komisch mag aber dieser Charakter auf der Bühne gewirkt haben, zumal wenn er von einem Schauspieler wie Ackermann[1] dargestellt wurde, der ohne zu übertreiben mit frischen Farben und prächtigen Stimmmitteln dergleichen Rollen zu spielen befähigt war. — Ebenso wird „Céliante" in den Händen der Frau Löwen (vgl. K. 45), deren Feinheit und Anmut von den Zeitgenossen so sehr gerühmt wird, gewonnen haben. (Nach Meier: „Schröder I, 183" gehörte Céliante zu den Rollen der Frau Hensel.)

[**Das Kaffeehaus oder die Schottländerin**] von Voltaire (L'Ecossaise, 5 Akte in Prosa. August 1760. Œuvres tom. VIII.).

1. Zur Geschichte dieses Lustspiels: Es unterliegt keinem Zweifel, daß der dem Stücke voranstehende Mottovers »J'ai vengé l'univers autant que je l'ai pu« ernstlich gemeint ist, und daß Voltaire, soviel er auch zu mildern und abzuschwächen suchte, vor allen Dingen eine Züchtigung des ihm unbequem und verhaßt gewordenen Schriftstellers Fréron[2] beabsichtigte. Dieser hatte ihn

---

[1] Über Ackermann vergleiche die Einleitung. S. 4.

[2] Fréron (Elie Catherine) geboren zu Quimper 1719, von Jesuiten gebildet, später Professor am Collège Louis-le-Grand, begründete 1746 ein kritisches Journal, zuerst in Briefform, dann seit 1754 als Année littéraire. Er starb am 10. März 1776. Sein Sohn setzte bis 1790 die Zeitschrift fort. (290 Bände.)

vorzüglich dadurch beleidigt, daß er in seiner Zeitschrift »Année littéraire« vom Jahre 1760 eine sarkastisch-verwerfende Kritik über Voltaires Lustspiel „Die Frau, die recht hat" (vgl. St. 83) schrieb und dasselbe dadurch eigentlich unmöglich machte. Fréron war überhaupt für die Schriftsteller, welche mit ihm zugleich lebten, ein oft rücksichtsloser Beurteiler und hatte deshalb manche litterarische Fehde zu bestehen. Dafür überschüttete ihn Voltaire mit satirischen Schmähschriften in Vers und Prosa, und zeigte dabei allerdings, daß seine beleidigte Eitelkeit kein Maß und keine Schranke des Anstandes kannte.[1] Der verhaßte Skribent sollte aber auch noch als Schurke auf die Bühne gebracht werden, und daher ersann Voltaire jene Komödiengeschichte, welche von Lessing in ihren Umrissen angegeben ist und uns zeigt, wie der Beherrscher des französischen Parnaß diesmal das Versteckspiel, das er überhaupt beim Publizieren seiner Werke liebte, ins Große trieb. Er ließ nämlich im August 1760 unter dem Namen eines »Jérome Carré« die Übersetzung eines englischen Stückes von Hume unter dem Titel Le Café ou l'Écossaise erscheinen und behauptete in den Briefen, Mitteilungen und Vorreden, welche vorangehen, daß der englische Dramatiker Hume[2] nicht nur ein Trauerspiel „Douglas", sondern auch ein Drama „Die Schottin" geschrieben habe. In diesem käme ein Schurke Namens Wasp (Wespe) vor, davon sei Frelon[3]

---

[1] Wer von diesen unerquicklichen Sachen etwas lesen will, findet Bruchstücke angeführt in einem Werkchen, welches sich schon zu Voltaires Lebzeiten (Genf 1771) die Aufgabe stellte, Rettungen der von jenem Geschmähten, Verleumdeten, litterarisch Betrogenen 2c. zu schreiben. Es führt den Titel: Tableau philosophique de l'esprit de M. de Voltaire und handelt auf Seite 147—161 speziell von dem in Rede stehenden Fréron. Der anonyme Verfasser verteidigt vielleicht mit allzugroßer Wärme den von Voltaire hart mitgenommenen Kritiker, hebt aber mit Recht hervor, daß die böswilligen Angriffe auf den moralischen Charakter in ihrer Gehässigkeit auf Voltaire zurückfallen.

[2] John Home, nicht Hume, geboren 1722, war der Sohn des Stadtschreibers von Leith, widmete sich dem geistlichen Stande, gab denselben aber, als die Vorgesetzten es unerhört fanden, daß ein Geistlicher auch dramatischer Dichter sei, auf und erfreute sich seit 1760 einer ansehnlichen Staatspension. Er lebte als Freund (nicht Verwandter) von David Hume (St. 23), von Robertson (St. 22) u. a. in glücklicher Ruhe und starb hochbetagt 1808. Von seinen Dramen hat nur „Douglas" sich erhalten. Vergl. Chambers Cyclopaedia of english Litterature I, 763, wo auch eine größere Probe aus Douglas gegeben ist.

[3] Frelon (franz.) eigentlich Hornis, Wespe, Raubbiene, dann fig. von Schriftstellern, scharfen Recensenten oder Bücherausschreibern gebraucht.

nur die französische Übersetzung, und der Schriftsteller Fréron habe kein Recht sich zu beklagen, da ein englisches Drama doch keine Beziehung zu seinem Thun und Treiben haben könne![1] — Es versteht sich von selbst, daß an allen diesen Erfindungen kein wahres Wort ist, und es bleibt nur zu bewundern, daß Voltaire gerade einen noch lebenden britischen Autor in sein boshaftes Spiel mit hineinzog. Vielleicht, und das scheint Lessing anzunehmen, wollte er damit das Publikum auf eine falsche Fährte bringen und von der

[**Kaffeeschenke des Goldoni,**][2] La Bottega del Caffe, ablenken, welche ihm möglicherweise im Don Marzio das Urbild zum Frelon geliefert haben kann. Es ist dies ein schamloser Mensch, der sich um alles bekümmert und in alles hineinmischt; der die Leute aushorcht und ihre vertraulichen Mitteilungen auf die schmählichste Art und Weise mißbraucht. — Weiter freilich als in der Allgemeinheit des Charakters ist mit dem Voltaireschen Frelon gar keine Verwandtschaft vorhanden, und die Situationen, die in dem ital. Lustspiel vorkommen, haben mit denen der Schottländerin nicht die geringste Ähnlichkeit. Es handelt sich vielmehr um einen jungen Kaufmann Eugenio, welchen die Spielwut von seiner Frau getrennt hat. Der Kaffeewirt Ridolfo interessiert sich für ihn, und weiß endlich den abscheulichen Machinationen des Don Marzio entgegenzutreten und den Verführten seiner Gattin Vittoria wieder

---

[1] Eigentümlich ist die Notiz bei Arnd (Geschichte der franz. Litteratur II, 284), daß die »Écossaise« gegen Palissot (siehe St. 85) gerichtet sei, der in einem Lustspiel „Die Philosophen" besonders Diderot verspottet hatte. Voltaire habe aber dem Palissot leicht verziehen, und sein Zorn sei auf seinen alten Feind Fréron gefallen. (?)

[2] Carlo Goldoni, geb. zu Venedig 1707, widmete sich anfangs dem Studium des Rechtes, seit 1746 aber ganz der dramatischen Dichtkunst und kämpfte durch seine Lustspiele gegen die Harlekinaden und Maskenstücke. Unstet zog er umher, bis er 1761 nach Paris kam, wo er 1793 gestorben ist. Er hat an 150 Stücke geschrieben und erregte durch dieselben den größten Beifall seiner Landsleute, weil sie sich an der nationalen Sitten- und Charakterschilderung erfreuten. Ausgaben seiner Werke: Neapel 1756, Venedig 1788, Florenz 1827 (53 Bände), auch in deutscher Übersetzung von Saal, Leipzig 1767. Vergleiche die von Goldoni selbst geschriebenen (von Schatz 1788 übersetzten) Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre. 3 Bände. Paris 1787; außerdem Ersch und Gruber; Goldonis Biographie von H. Döring. — Eine interessante Abhandlung über Carlo G. in seinem Verhältnis zu Molière ist im 5. Bande der Zeitschrift für neufranz. Sprache (Dr. Körting und Dr. Koschwitz) von Lüder erschienen (1883).

zuzuführen. Ebenso söhnt sich durch seine Bemühung ein anderes Ehepaar aus, und das Ganze endet mit Schimpf und Spott für den Neapolitanischen Edelmann Don Marzio. — Hat man das Lustspiel gelesen, so möchte man fast meinen, daß eben nur der gleiche Titel einen Verdacht gegen Voltaire erregt hat. Solche Don Marzios, solche Zwischenträger u. dgl. giebt es ja genug im Lustspiel, und Frelon brauchte nicht gerade ein ganz bestimmtes Vorbild.

2. Inhalt und Gang der Handlung: In dem Kaffeehause des Gastwirts Fabrice zu London hat der Winkelschreiber Frelon sein Hauptquartier aufgeschlagen, um hier sein schmähliches, aber einträgliches Gewerbe der Verleumdung und Intrigue zu treiben. Der Schmutz seiner Seele spricht aus jedem Wort, und die Leute, mit denen er in Berührung kommt, unterlassen auch nicht, ihm die schlimmsten Ehrentitel zu erteilen. Unter den Gästen lernen wir zuerst den Lord Monrose, einen Schotten, kennen, der von schweren Sorgen gedrückt ist, denn wir erfahren aus seinem Selbstgespräch, daß er auf Antrieb einer Familie Murray seit 13 Jahren in seinem Vaterlande geächtet und zum Tode verurteilt ist und bis auf eine Tochter alle Seinigen verloren hat. In London hofft er jetzt auf die Hilfe seines Freundes Falbridge. Von diesem Schotten wird Frelon sofort in seiner Nichtswürdigkeit erkannt und derb zurückgewiesen, deshalb will er wenigstens endlich hinter das Geheimnis des Hauses kommen und alles ansetzen, um Herkunft und Lebensschicksale einer jungen Dame kennen zu lernen, die seit einiger Zeit in vollster Zurückgezogenheit in dem Gasthause lebt. Seine Pläne scheitern an der ehrenhaften Festigkeit des Kammermädchens Polly. Wir aber hören aus dem Gespräch mit ihrem Fräulein Lindane, daß diese, von Geburt eine Schottin, aus dem durch die Feindschaft der Murrays vernichteten elterlichen Hause geflohen ist, jetzt in der größten Not und Sorge lebt und ihre letzte Hoffnung auf Lord Falbridge setzt. Zugleich eröffnet sie ihrer treuen Unglücksgefährtin, daß sie einen Lord Murray liebe. — Der junge Lord war aber der Geliebte einer Lady Alton gewesen, und deshalb klagt diese eifersüchtig und wutentbrannt nicht nur den Lord Murray bei Lindane an, sondern will auch Rache an der Schottin nehmen. Frelon übernimmt es, sie in ihren Plänen zu unterstützen, und ist Schurke genug, um

die revolutionären Umtriebe in Schottland zu benutzen und Lindane als eine Staatsverräterin zu verdächtigen. Inzwischen aber erwächst für die arme Bedrängte ein hilfreicher Freund in der Person des ebenso reichen als derb-biedern Kaufmanns Freeport,[1] und wenn er auch mit seiner Geldunterstützung von Lindane zurückgewiesen wird, so vermag er doch ohne ihr Wissen eine bedeutende Kaution zu stellen, als auf Lady Altons und Frelons Betrieb das junge Mädchen verhaftet werden soll. Rührend ist er sodann in seiner stillen Neigung und treuherzigen Entsagung Lindanen gegenüber, nachdem diese in einer ergreifenden Scene in dem Lord Monrose ihren Vater gefunden und nunmehr ihrer Liebe entsagen und London verlassen will, damit nur der Vater, welcher inzwischen auch seinen einzigen Freund Falbridge durch den Tod verloren hat, einerseits der drohenden Gefahr entgehe und andererseits nicht die Rache vollziehe, welche er gegen Murray, den Sohn des Mannes, der sein Lebensglück zerstört hat, unversöhnlich in seinem Herzen trägt. Schon soll unter dem tiefen Bedauern aller Hausbewohner die Abreise angetreten werden, da erscheint Murray, und in dem edlen Bestreben, die der Familie Monrose angethane Unbill wieder gut zu machen, weiß er es durch seinen Einfluß und seine Bemühungen dahin zu bringen, daß Lord Monrose begnadigt und in seine Besitztümer wieder eingesetzt wird. Der reiche Lohn für diese edle That ist die Hand der vielgeprüften Lindane, und Freeport freut sich, daß es so gekommen, denn er ahnte es längst, daß ein solches Fräulein ihm nicht bestimmt sei. —

[**Colman's[2] englischer Kaufmann,**] The english merchant, 2. Aufl., London 1767, ist mehr eine Bearbeitung als eine bloße Übersetzung des Voltaireschen Stückes zu nennen. Der britische

---

[1] Voltaire braucht seinen Landsleuten gegenüber die Vorsicht, in dem Personenverzeichnis anzugeben, daß man Freeport = Friport und Lady = Lédi spreche.

[2] Colman (George), geboren 1733 zu Florenz, wo sein Vater englischer Resident war, studierte zwar die Rechte, widmete sich jedoch ganz der Dichtkunst und dem Theater. 1768 übernahm er die Direktion am Coventgarden-Theater, seit 1777 leitete er das Haymarket-Theater und brachte es zu großer Blüte. Colmann starb im Irrenhause am 14. August 1794. Es giebt von ihm 26 Theaterstücke, unter denen außer The jealous wife das mit Garrick gemeinschaftlich gedichtete Lustspiel »Clandestine marriage« am beliebtesten war. Außerdem ist er als Übersetzer von Horaz (Ars poetica) und Terenz (London 1765) bekannt. Vgl. St. 87. 88. 100.

Dichter widmete sein Drama zwar als einen schuldigen Tribut dem Autor der »Écossaise«, aber er hat zugleich wesentliche Verbesserungen angebracht. Für ihn war der Schwerpunkt nicht die Züchtigung des Zeitungsschreibers (bei ihm Spatter = Besudler, Verleumder), sondern, wie es sein aus Terenz entnommenes Motto deutlich genug hervorhebt, die Verherrlichung des braven, naturwüchsigen Freeport; darum übertrug er auf ihn das ganze Liebeswerk und ließ ihn auch die Begnadigung auswirken.[1] Desgleichen wird Lady Alton bei ihm eine viel unterhaltendere und natürlichere Person, als die in maßloser Leidenschaft tobende französische Nebenbuhlerin. Sonst sind nur noch die Namen verändert, Sir William Douglas entspricht dem Lord Monrose, Lord Falbridge dem Murray, Amelia der Lindane und Molly der Polly. Daß weit schicklicher eine Wirtin (Frau Goodman) statt des Herrn Fabrice angebracht ist, hat Lessing bereits hervorgehoben, und ebenso muß man es als einen Vorzug des englischen Stückes ansehen, daß hier die Scene in verschiedenen Zimmern, und nicht in einem Raume spielt, bei welchem eine Gardine die Wirtsstube von Lindanens Gemach trennt, so daß die unnatürlichsten, absonderlichsten Situationen dadurch hervorgerufen werden.

[**Die eifersüchtige Ehefrau,**] The jealous wife, wird als Colmans bestes Lustspiel gerühmt. Die Idee und die Hauptcharaktere sind aus Tom Jones von Fielding genommen und geben in gewandter Weise die Epoche des Romans, in welcher Sophie zum Hause der Lady Bellaston ihre Zuflucht nimmt. Das Stück erschien 1761. Ins Deutsche ist es von J. C. Bode, dem Freunde Lessings, übersetzt. Vergl. Eschenburg, a. a. O. VII, 287 ff. Daselbst ist auch eine Scene als Probe abgedruckt.

[**Ackermannsches Theater.**] Siehe Einleitung. S. 4.

[**Congreve**] William, geb. 167? (es wird 70, 71, 72 angegeben) zu Bardsey (Yorkshire), war von guter Familie und wurde in Irland, wo sein Vater einen Militärposten bekleidete, erzogen. Schon 1693 kam von ihm The old Bachelor (Der alte Junggesell) auf die Bühne und fand großen Beifall, noch mehr Love

[1] Wenn Lessing sagt, daß im französischen Stück dies Lord Falbridge thut, so ist das ein Irrtum. Von dem hören wir nur, daß er tot ist; Murray rettet Monrose.

for Love (Liebe um Liebe) 1695. Dann erschien sein einziges Trauerspiel The mourning bride (Die sterbende Braut). Als aber 1700 sein Lustspiel The way of the world (Der Lauf der Welt) kühl aufgenommen wurde, zog er sich ganz zurück. Er starb zu London am 29. Januar 1729. Ausführliches über die feine Charakterzeichnung, den witzigen Dialog, auch über die Vorzüge und Schwächen seines Trauerspiels nebst Proben findet man bei Chambers, a. a. O. I, 610 f., auch Eschenburg, a. a. O. VII, 250 f. — Vgl. Lessing IV, 334.[1]

[**Wycherly**] William, geb. 1640 in Shropshire, zeigte früh bedeutendes komisches Talent und war ein sehr beliebter Gesellschafter. Zur Herstellung seiner Gesundheit reiste er, von Karl II. unterstützt, nach Frankreich, verscherzte sich aber die Gunst des Königs durch eine voreilige Heirat. Er hat darauf ein ziemlich ungeregeltes, sittenloses Leben geführt, verheiratete sich, 75 Jahre alt, um seine Finanzen zu verbessern, wenige Tage vor seinem Tode und starb 1715. Lessing führt (IV, 333)[1] seine beiden besten Lustspiele an: Love in a Wood (Liebe im Walde) 1672 und The Plain-Dealer (Der Freimütige, benutzt von Voltaire in seinem Lustspiel La Prude) 1677. Außerdem The Country Wife (Die Frau vom Lande) 1675. Vgl. Eschenburg, a. a. O. VII, 245 f., Chambers, a. a. O. I, 410 f.

Stück 13.

[**Die deutsche Übersetzung**] der Écossaise von Voltaire (unter dem Titel: Das Kaffeehaus, ein rührendes Lustspiel. Aus dem Französischen übersetzt von B***. Hamburg 1760) ist von J. C. Bode. Vgl. Danzel-Guhrauer, II. Abtl. 1, 109.

[**Die italienische Übersetzung**] in Diodatis italienischer Bibliothek steht im ersten Teile derselben (Lucca 1762) und ist von Gabrielli.

[**Cenie**] vgl. St. 20. [**Die neue Agnese**] vgl. K. 64 ff.

[**Das Singspiel: Die Gouvernante,**] das als Lückenbüßer gegeben

[1] Da Maltzahn die „Geschichte der englischen Schaubühne", welche in der Lachmannschen Ausgabe, Band IV, S. 308—336 steht, nicht aufgenommen hat, weil sie von Nicolai verfaßt ist, so beziehen sich die in unserm Kommentar mehrfach vorkommenden Citate aus diesem Aufsatze auf Lachmanns Ausgabe.

und von Lessing mit gerechtem Stillschweigen übergangen wurde, ist allerdings, wie Meyer „Schröder“ I, 184 sagt, eine schreiende Widerlegung des Lobes, daß die Wahl der Stücke auf der Hamburgischen Bühne „unverbesserlich“ genannt werden könne. Es ist ein Machwerk des unter dem Namen Bernardon hochberühmten Hanswurstes v. Kurz, der lange Zeit das Wiener Publikum entzückte. Das genannte, mir in zwei fast ganz gleichlautenden Bearbeitungen vorliegende Singspiel wurde 1764 in Wien gegeben, und kam später auch auf die Berliner Bühne (vgl. Allgemeine deutsche Bibliothek (1767) Band IV, Stück 2. S. 286). — Inhalt: Die alte Gouvernante, welche sich zunächst ihren Zöglingen als ein Muster und Vorbild hinstellt, wird durch den Liebhaber ihrer Tochter betrunken gemacht. Die Flasche Branntwein kreist auch in der Kinderschar, die Gouvernante wird auf einer Karre fortgeschafft, die Liebenden feiern ihren Triumph!! Man bemerke, daß die Rolle der Gouvernante zunächst von Bernardon und überhaupt von Männern gespielt wurde.

[**Der poetische Dorfjunker,**] La fausse Agnès, ou le poète campagnard, 3 Akte in Prosa, von Destouches, wogegen die Übersetzung der Frau Prof. Gottsched[1] das Stück in 5 Aufzüge teilt. So erschien es im 3. Teil der „Deutschen Schaubühne“ Leipzig 1741. In der Vorrede sagt Gottsched[2] ausdrücklich,

---

[1] Luise Adelgunde Viktoria Gottsched, geboren zu Danzig am 11. April 1713, war die Tochter des Arztes Dr. Kulmus; sie lernte Gottsched 1729 kennen, heiratete ihn 1735 und starb zu Leipzig am 26. Juni 1762. Mit Recht nennt ihr Gatte sie seine „fleißige Gehilfin“, oder „geschickte Freundin“, denn von der Natur reich ausgestattet und durch die eifrigsten Studien gefördert, übersetzte und schrieb sie ganz in seinem Sinne und nach dem von ihm engbegrenzten dramatischen Schema. Die Hamburgische Dramaturgie spricht von ihr als Übersetzerin St. 17. 20; als dramatische Dichterin wird sie St. 26 genannt. Am liebenswürdigsten zeigte sich aber die geistig bedeutende, vielgeprüfte Frau in ihren Briefen. Vergl. über sie den ausführlichen Aufsatz von A. Hagen in den N. P. P. Blättern, Königsberg 1847. Bd. III. Desgl. Dr. P. Schlenther, „Frau Gottsched und die bürgerliche Komödie, ein Kulturbild aus der Zopfzeit“ (Berlin 1886). Ein mit Liebe und Wärme geschriebenes interessantes Buch.

[2] Joh. Christoph Gottsched (geb. am 2. Febr. 1700 zu Juditenkirch bei Königsberg, studierte 1714 Theologie, außerdem Sprachen und schöne Wissenschaften, flüchtet, um nicht den preußischen Werbern in die Hände zu fallen, 1724 nach Leipzig, wird 1726 Senior der deutschen Gesellschaft, 1730 außerordentlicher Professor der Philosophie und Dichtkunst, 1734 ordentlicher Professor, stirbt am 12. Dezbr. 1766) ist in seiner Thätigkeit für die deutsche Litteratur, als eifrigster Vertreter des poetischen Prinzips der Franzosen, bekannt genug, wenn auch nicht immer richtig gewürdigt. Daß Lessing ihm

die Übersetzerin habe geglaubt, daß es besser wäre, auch hier die Regel des Horaz (Ars poet. 189) zu beobachten, und daher wären mit leichter Mühe, durch Einschaltung eines kurzen Auftrittes aus den 2 ersten Akten des franz. Originals 3 deutsche, und aus dem sehr langen 3. Akte der 4. und 5. geworden. — Diese Veränderung ist allerdings sehr unwesentlich, und in gleicher Weise weicht Frau Gottsched auch nur höchst selten von dem franz. Texte ab, um dem Ganzen ein etwas deutscheres Gepräge zu geben. Zunächst hat sie deutsche Namen: Baron von Altholz (de Vieux-Bois), Treuenlieb oder auch Treuendorf (Léandre), Herr von Jagdhausen (Le comte de Guerets). Außerdem nennt sie: Herr von Masuren den Mr. des Mazures, und hat für Angélique, Babet, L'Olive die Namen Henriette, Charlotte, Michel. Sie setzt ferner ausdrücklich hinzu: Die Handlung fängt vormittags an und endigt sich gegen Abend. — Der Inhalt dieser durchweg stark auftragenden Posse, in der eigentlich nur die Rolle der Henriette (Angélique) als Bravourpartie, und die des Herrn von Masuren durch ihre wenn auch etwas alberne Komik interessiert, ist folgender: Henriette, die Tochter des Baron von Altholz, soll nach dem Willen ihrer Mutter, welche das Regiment im Hause führt, den faden Herrn von Masuren heiraten. Sie ist aber bei ihrer Tante in der Residenz erzogen und liebt den jungen Treuendorf. Schon hat sich Herr von Masuren in galanten Versen angemeldet, doch will Henriette nichts von ihm wissen, sondern verläßt sich vielmehr auf ihren Treuendorf, der als Gärtnerbursche verkleidet mit seinem Diener Michel, welcher den Gärtner spielt, sich auf dem Gute befindet. Beide suchen durch bäuerisch-plumpe Schmeicheleien die Baronin für sich zu gewinnen, und besonders

---

schroff gegenüberstand, ist nicht zu verwundern und wird noch St. 18 erörtert werden. Von seinen Schriften haben heute noch die Sammelwerke entschiedenen Wert. Unter denselben „Nötiger Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst“, Leipzig 1757 (ein Verzeichnis aller deutschen Trauer-, Lust- und Singspiele, die seit 1450 im Druck erschienen sind). Außerdem: „Die deutsche Schaubühne nach den Regeln und Mustern der Alten“. 6 Teile. Leipzig 1741—45 und 2. Auflage 1746—50. In derselben wurde an Übersetzungen und Originaldramen selbstverständlich nur das abgedruckt, was die Genehmigung des nach der Alleinherrschaft auf dem Gebiete der Litteratur strebenden Professors erhielt. Über Gottsched ist zu vergleichen: Danzel, Gottsched und seine Zeit. (Leipzig 1848.)

erheuchelt der Gärtnerbursche Mißfallen an Fräulein Henriette. Hinter dem Rücken der Mutter aber verabreden die Liebenden den weitern Feldzugsplan dahin, daß Henriette durch Verstellung alles aufbieten wird, um dem Herrn von Masuren zu mißfallen (sie will nämlich die Agnes spielen, vgl. K. 62. Jetzt meldet eine junge kecke Schwester (Charlotte) in höchst lustiger Weise die Ankunft des Junkers und der ihn begleitenden Kleinstädter-Gesellschaft. Bald setzt auch Herr von Masuren durch seine Schöngeisterei und durch seine Verse alles in Erstaunen. Nur der Gärtnerbursche leistet das Mögliche in Grobheit, um der Frau Baronin den Geschmack an dem von ihr gewünschten Schwiegersohn zu verleiden, und begegnet auch diesem in so unverschämter Weise, daß die Baronin auf den Verdacht kommt, Henriette könne ein falsches Spiel treiben. Sie rät deshalb dem eitlen Gecken, sich vor ihrer fein gebildeten, sehr unterrichteten und geistreichen Tochter in acht zu nehmen. — Nun folgt die Scene, in welcher Henriette durch ihr Spiel als dummes Naturkind Herrn von Masuren zur Verzweiflung und zu der Versicherung bringt, daß er sie niemals heiraten werde. Diese Erklärung beleidigt natürlich die Eltern, die andere Gesellschaft mischt sich in den Streit, und es wird beschlossen, daß eine förmliche Sitzung gehalten werden soll, um zu prüfen, ob Henriette Geist und Kenntnisse habe oder nicht. Zuvor geht man zur Mittagstafel, und die Wirkungen des übermäßigen Weingenusses bleiben nicht aus; die Mitglieder der Gesellschaft ertappen sich gegenseitig auf unerlaubten Liebesabenteuern, und es kommt unter den trunkenen Leuten fast zu Thätlichkeiten. Dann beginnt die Sitzung, in welcher Henriette ihre Richter durch ihre Grazie und ihren Verstand in Erstaunen setzt, allmählich aber immer überspannter wird und zuletzt die Wahnsinnige spielt. Herr von Masuren befindet sich auf dem Höhepunkt des Entsetzens, und da noch Treuendorf mit einer Herausforderung droht, so entsagt er feierlich jedem Anspruche auf die Hand Henriettens. Sobald diese die Worte vernommen, läßt sie ihr Komödienspiel fallen, Masuren muß erklären, daß er ein Narr gewesen, und Treuendorf erhält von dem noch immer betrunkenen Baron die ersehnte Braut.

[**Die stumme Schönheit,**] Lustspiel in einem Akt und in Alexan-

drinern von Joh. Elias Schlegel;[1] befremdet uns allerdings durch die vorgeführten Sitten und Situationen, und es fragt sich dabei, ob Lessing sich mit dem Hinweis auf Dänemark beruhigen durfte. Jedenfalls ist es ein charakteristisches Zeichen für die klägliche Beschaffenheit unserer dramatischen Litteratur vor 100 Jahren, wenn dies Stück unser bestes komisches Original in Versen genannt werden konnte. — Inhalt: Der Gutsbesitzer Richard hat vor 20 Jahren, als er Witwer wurde, seine Tochter Charlotte einer Frau Praatgern zur Erziehung übergeben; er hat aus Briefen nur Gutes und Löbliches von ihrer Haltung und ihrem Verstande gehört und kommt jetzt, um ihr in der Person des wohlhabenden Jungwitz einen Bräutigam zuzuführen. Statt eines liebenswürdigen Mädchens aber finden sie ein steifes, dressiertes Wesen, das nur Verbeugungen machen kann, kaum ja und nein antwortet und sonst nur Fades und Unbedeutendes hervorbringt. Sie zeigt sich auch habsüchtig und putzliebend, will mit ihrem Vater Karten spielen, um ihm Geld abzugewinnen und sich ein neues Kleid zu kaufen. Ganz anders benimmt sich dagegen Leonore, Frau Praatgerns Tochter, die sie aus dem Hause gegeben hat, um, wie sie sagt, Charlotte nicht durch Geschwätz zu verderben und auf den Weg der Eitelkeit zu bringen. Während aber Frau Praatgern dies Mädchen ganz zurückstellt, sind die Männer über sein natürliches und gewandtes Benehmen entzückt, und Jungwitz will von der eitlen und prüden Charlotte nichts mehr wissen. Da sieht sich Frau Praatgern genötigt, dieser mitzuteilen, daß sie ihre Tochter ist, daß sie sie mit Leonore vertauscht habe, um ihr Glück zu machen, jetzt solle sie aber auch alles daran setzen, „den Jungwitz wegzukriegen". Dazu soll Leonore helfen, nämlich sich hinter die sitzende Charlotte verstecken und ihr das zur Unterhaltung Nötige soufflieren. Jungwitz entdeckt die List sehr bald, ist von Leonoren um so entzückter und verlangt sie von Frau Praatgern zur Frau. Da erkennt der im Nebenzimmer versteckte Philosoph (?!) Laconius die Vertauschung der beiden Mädchen. Wer ist glücklicher als der Vater und der jugendliche

[1] Vergl. K. 16. „Die stumme Schönheit" wurde allerdings zum Übersetzen ins Dänische geschrieben, ist aber nicht übersetzt worden. Gedruckt wurde sie 1747, und steht im 2. Teil der Werke Schlegels.

Bewerber! Aber auch Charlotte wird unter die Haube gebracht, denn unglaublicherweise bewirbt sich der Philosoph um die stumme Schönheit. Sie verneigt sich, und Jungwitz mag recht haben, wenn er das ein gutes Paar nennt:

„Er spricht nichts, weil er denkt, und sie, weil sie nicht denket."

[**Quadrille**] ist ein im allgemeinen auf den Regeln des L'Hombre beruhendes Kartenspiel unter 4 Personen. Kartenliebhaber erfahren das Nähere bei v. Posert, Zweiundsiebenzig Kartenspiele &c. Quedlinburg 1861. Seite 44 ff.

[**Miß Sara Sampson,**] ein Trauerspiel in 5 Aufzügen (1755) wurde zum erstenmal am 10. Juli 1755 in Frankfurt a/O. im Beisein Lessings mit großem Erfolge aufgeführt. Darauf kam es im April 1756 — allerdings gegen Lessings Wunsch und nicht zu seiner Zufriedenheit von Weiße gekürzt auf die Kochsche Bühne in Leipzig, und dann, nachdem es in Frankreich vornehmlich durch Diderots anerkennende Beurteilung Eingang gefunden hatte, nach Wien. Hier gelangte Miß Sara Sampson am 1. Oktober 1763 zur Aufführung, allerdings „mit Hanswurst des Mellefonts getreuem Bedienten"!! Das war eine Konzession, welche die Schauspieler dem damaligen Geschmacke des Publikums machen mußten; aber so schlimm, wie Devrient a. a. O. II, 205 und Danzel a. a. O. I, 324 die Sache beurteilen, war sie nicht. Kein anderer als die einstige Jugendgeliebte Lessings, damals die reizende Schauspielerin Lorenz in Leipzig, jetzt die gefeierte Gattin des Theaterdirektors Huber in Wien, hatte aus Liebe zur Kunst und zu — Lessing das Wagnis unternommeu, Miß Sara in wortgetreuer Wiedergabe des Originals den Wienern vorzuführen. — Da mußte freilich der etwas breit moralisierende brave Norton die buntscheckige Harlekins-Jacke anziehen. Vgl. hierüber die höchst interessanten Mitteilungen in Richters „Geistesströmungen". S. 240 ff. — Was die von Lessing gerühmte Darstellung in Hamburg betrifft, so ist hervorzuheben, daß mit Frau Hensel[1] (Sara) Eckhof[2] in der Rolle des Mellefont wetteiferte und Vortreffliches leistete, trotzdem seine Persönlichkeit ihn dabei im ganzen wenig unterstützte.

[1] Vergl. K. 38. [2] Vergl. K. 32 f.

[**Spasmus,**] griech. ὁ σπασμός = Ziehen, Zucken, Krampf. Wie gründlich Lessing bei seinen Bemerkungen verfuhr, geht z. B. daraus hervor, daß er in einem Briefe an seinen Bruder Karl (Hamburg, den 22. Mai 1767, Werke XII, 216), denselben aufforderte, ihm sofort eine medizinische Disputation „Vom Zupfen der Sterbenden“ zu übersenden.

Stück 14.

[**Das bürgerliche Trauerspiel,**] so wie es Lessing zum erstenmal in seiner Miß Sara Sampson auf die deutsche Bühne brachte, hat mit der französischen Comédie larmoyante (besser attendrissante) eigentlich nichts zu thun, sondern ist auf die neue Gestaltung der englischen dramatischen Litteratur zurückzuführen. Während Frankreich nämlich, wie wir oben (K. 49) sahen, seinem Lustspiele, das schon seit früherer Zeit an das genre sérieux heranstreifte, eine vorzugsweise rührende Färbung gab und dabei immer noch in dem überlieferten Schema und dem alten Mechanismus der sog. klassischen Regeln verblieb, schwächte sich in England, das von hergebrachten Gesetzen und Formen auf dem Gebiete des Dramas nichts wußte, die Heldentragödie zum Familiendrama ab, um recht eigentlich einer moralischen Tendenz huldigen und für die Veredlung der Sitten wirken zu können. So spricht sich auch der Erfinder oder Begründer dieser »domestic tragedy« William Lillo[1] aus, denn er sagt in dem Vorwort zu seinem „George Barnwell“ (in Deutschland unter dem Namen: Der Londoner Kaufmann seiner Zeit viel gepriesen), daß auch solche Stücke, welche sich nur auf Fälle aus dem Privatleben gründen, von größtem Vorteil sein können, sobald sie das Gemüt mit unwider-

---

[1] Ein Juwelier aus London (1693—1739). Das obengenannte bürgerliche Trauerspiel erschien 1731, hatte seinen Stoff aus einer volkstümlichen Ballade geschöpft und stellt das tragische Schicksal eines jungen Kaufmanns dar, der inmitten einer vortrefflichen Familie, geachtet, liebend und geliebt, durch eine Buhlerin verführt, zum Diebe und Mörder wird und am Galgen endet. — Ein anderes Drama von Lillo »The fatal Curiosity« gab den Inhalt für den 24. Februar v. Zacharias Werner. — Vergleiche Chambers, a. a. O. I, 608. — Hettner, Litteratur-Geschichte des achtzehnten Jahrhunderts I, 514 ff. — Ferner über das bürgerliche Trauerspiel, außer Danzel, a. a. O. I, 289—314. Rosenkranz, Diderots Leben und Werke I, 260 ff.

stehlicher Kraft überzeugen, die Sache der Tugend fördern und das Laster in seiner Entstehung ersticken. Trotzdem errang diese immerhin gewagte Gattung jenseits des Kanals nicht viel Beifall — der sollte erst den aus sehr verwandtem Boden entspringenden Romanen von Richardson, seiner „Pamela“ (1740), vor allem seiner „Clarissa“ (1749) und seinem „Grandison“ (1753) zu teil werden. Lessings scharfem Auge aber entging die hohe Bedeutung jener Dramen durchaus nicht; sie beförderten in ihm den Bruch mit der französischen Unnatur, mit jener nicht endenden Race der Agamemnons, sie richteten seinen Sinn auf das Natürliche im Drama, und vereint mit den gewiß nicht zu unterschätzenden Eindrücken, welche die genannten Romane auf ihn machten, riefen sie seine Miß Sara Sampson hervor. Mag Danzel recht haben, wenn er sie „ein deutsches Familiendrama mit englischen Sitten“ nennt; immerhin ist ein bedeutender Schritt vorwärts gethan, denn zum erstenmale haben wir es mit wirklichen Menschen, mit wahrer Sprache und natürlichen Leidenschaften und Situationen zu thun. Inzwischen hatte in Frankreich Diderot[1] aus derselben engl. Quelle geschöpft und drängte noch stärker und entschiedener zum Naturalismus hin. Seine hier einschlagenden Werke „Der natürliche Sohn“ und „Der Hausvater“ erschienen nebst seinen dramaturgischen Arbeiten aber erst 2—3 Jahre nach der Miß Sara und haben auf Lessing einen außerordentlichen Eindruck gemacht.[2] Dennoch hat er es schwächeren Geistern (einem Schröder, Iffland, Kotzebue) überlassen, den Weg der moralisierenden Rührdramen weiter zu verfolgen. Er gab ihn auf und fand die wirklich schöne Darstellung des Natürlichen in seiner „Minna von Barnhelm“ und die wahre Tragik in seiner „Emilia Galotti“.

[**Der französische Kunstrichter,**] welcher im Dezember 1761 im Journal Étranger[3] die Sara den Franzosen angelegentlich empfahl,

[1] Über Diderot wird weiter unten, St. 48 und besonders St. 84 ff., zu sprechen sein.

[2] In der Vorrede zu der 1781 erschienenen 2. Auflage seiner Übersetzung der Theaterstücke Diderots erklärt er selbst rückhaltslos, daß er dem Muster und den Lehren desselben seine Geistesrichtung verdanke. Er meint auch, daß seit Aristoteles sich kein philosophischerer Geist mit dem Drama beschäftigt habe. Vergl. Sarrazin, „Das moderne Drama der Franzosen“. Stuttgart 1888. S. 3 ff.

[3] Dieses Journal wurde seit 1760 von dem Abbé Arnaud herausgegeben und hatte sich die Aufgabe gestellt, die Franzosen mit den litterarischen Erzeug-

muß allerdings, wenn man in dem Ausspruch auf der nächsten Seite „Aber man lasse diese Betrachtungen den Franzosen von ihren Diderots und Marmontels noch so eingeschärft werden," die Angabe der Autoren sieht, Diderot sein. So nimmt es Danzel an und teilt (a. a. O. I, 467) die von ihm glücklich in Gotha aufgefundene Kritik unter Diderots Namen mit. Gewiß wird er recht haben, und ebenso alle Kommentatoren der Dramaturgie nach ihm, welche ohne weiteres Diderot als den Verfasser bezeichnen. Genannt ist derselbe als solcher aber nirgends, auch von Lessing nicht. Hätte dieser den Namen des französischen Autors gekannt und nicht bloß vermutet, so würde er gewiß (L-M. 62) nicht der erstgedachte Kritiker, sondern Diderot gesagt haben. Nur hierauf gründet sich Guhrauers Bedenken, dem ich mich in der ersten Auflage angeschlossen habe.[1]

[„**Man thut dem menschlichen Herzen**" 2c.]. Dieser ganze Passus ist eine Übersetzung aus Marmontels[2] Poétique française, tome II, chap. X. Zu bemerken ist noch, daß die Stelle sich unmittelbar an eine Erwähnung von Lillos Barnwell anschließt.

[**Das Gemälde der Dürftigkeit,**] L'Humanité ou le Tableau

nissen des Auslandes bekannt zu machen. Deutschland spielt in demselben keine unbedeutende Rolle, und Klopstock, Kleist, Haller, Gellert, Lessing u. s. w. werden besprochen, und ihre Werke in Auszügen mitgeteilt.

[1] Lessing hatte sich, wie wir aus seinem Briefe an Weiße (Breslau, den 6. Mai 1764) ersehen, das betreffende Heft des Journal Étranger kommen lassen und gab deshalb gleich am Anfange von St. 14 „die Namen der Fürsten ... Begriff für unsere Empfindungen" u. s. w. eine ziemlich wortgetreue Paraphrase des franz. Aufsatzes. — Seiner Bescheidenheit entspricht es sodann, daß er die an der Miß Sara Sampson gemachten Ausstellungen zum Teil als begründet bezeichnet, ohne irgendwie der im einzelnen gespendeten Anerkennung zu gedenken, welche in dem Ausdruck zusammengefaßt wird: on ne peut disputer à M. Lessing le vrai génie de la poésie dramatique, c'est à dire, le don de se pénétrer des sentiments les plus intimes de la nature, et de les exprimer avec beaucoup de chaleur, d'énergie et de vérité.

[2] Marmontel (Jean François), geb. am 11. Juli 1723 zu Bort im Limousin, sollte sich dem geistlichen Stande widmen, wurde aber Schriftsteller und zwar zunächst Theaterdichter. Eine Zeitlang gab er den Mercure heraus, dann erschienen (Paris 1761) seine »Contes moraux«, die wir als Quellen für Lustspiele 2c. mehrfach erwähnen werden. Weniger interessieren uns hier seine Romane (z. B. Bélisaire), dagegen müssen seine Poétique française (1763) und Éléments de littérature (1787) hervorgehoben werden, weil sich in ihnen die neue Richtung der franz. Litteratur kund that. M. war Sekretär der französischen Akademie und starb am 31. Dezember 1799.

de l'indigence, steht, wie Rosenkranz, Diderots Leben und Werke, (Leipzig 1866) I, 268 mitteilt, in dem 1773 zu London erschienenen Nachdruck der Werke Diderots und mag deshalb, obwohl es nur von dem später (St. 86) zu besprechenden Palissot dem Diderot beigelegt wird, von diesem herrühren; vgl. Rosenkranz, a. a. O. II, 97 f. Es ist ein mit den stärksten Farben aufgetragenes Familien-Rührdrama, in welchem ein entlassener Offizier, Doriman, nachdem er alle Wege, seiner Familie Brot zu verschaffen, erschöpft hat, in Verzweiflung endlich einen Raubanfall begeht — und zwar, was er nicht weiß, an dem Vater des jungen Hermes, der seine Tochter liebt. Es folgt darauf seine Verhaftung, und selbst die rohen Soldaten vergießen bei derselben Thränen. In wieviel größerer Verzweiflung sind nicht Mutter und Tochter, und ein im Hintergrunde der Bühne vor Hunger und Mangel sterbender Sohn! Kurz, es wird von dem Dichter nichts gespart, was menschliches Elend im Gefolge haben kann. Aber auch die Humanität tritt in der Gestalt des alten Hermes als rettender Engel auf. Er erwirkt vom Könige die Begnadigung des Verbrechers und seine Wiedereinsetzung in die frühere Stellung. — Eine deutsche Übersetzung dieses fünfaktigen Dramas in Prosa gab J. H. Steffens, Rektor in Zelle, 1764 unter dem Titel „Die Menschlichkeit oder Schilderung der Dürftigkeit“ heraus.

[**Was der erstgedachte Kritiker an der deutschen Sara aussetzt,**] besteht in dem nicht unbegründeten Vorwurf einzelner Längen und mehrfacher Unwahrscheinlichkeiten von Motiven und Situationen. (Danzel, a. a. O. I, 469.)

[**Was Voltaire bei einer ähnlichen Gelegenheit sagt,**] steht nach Boxberger (Ausg. Kürschner Bd. 70 S. 68) in der Pariser Ausgabe der Werke Voltaires (1817) Bd. 31 S. 447 in einem Briefe an Mr. Berger vom Jahre 1756. Dort lehnt der Dichter mit den betreffenden Worten die ihm vorgeschlagenen Abänderungen an seiner Alzire ab. — In der von mir benutzten Ausgabe von Voltaire (Gotha 1784 ff.) steht dieser Brief nicht.

[**Der Spieler von Regnard,**][1] le Joueur, Lustspiel in Versen

---

[1] Jean François Regnard (sprich: re-nar), wurde 1656 zu Paris geboren. Er war der Sohn eines reichen Kaufmanns, zeigte früh glückliche Anlagen und benutzte das Geld seines Vaters, um sich auf Reisen zu bilden.

und 5 Akten, zum erstenmale aufgeführt Mittwoch den 19. Dezember 1696. (Œuvres, Paris 1750, Tome II.) Eine deutsche Übersetzung steht nach Gottscheds „Nötigem Vorrat“ im 1. Band der Schönemannschen Schaubühne 1784.

Inhalt und Gang der Handlung: Valer liebt Angelika und — das Spiel. Deshalb will das Kammermädchen derselben, Nerine, alles daran setzen, ihr Fräulein lieber zur Gattin des Dorant, Onkels des Valer, zu machen; Hektor, Valers Diener, dagegen steht auf seiten seines Herrn, obgleich er den Dienst bei diesem Spieler verwünscht und eben wieder die ganze Nacht auf ihn gewartet hat. In wüster und gereizter Stimmung kommt der Spieler nach Hause, er ist ohne Geld und Kredit; sein Diener verspricht zwar, von Wucherern neue Summen zu besorgen, er verhehlt aber auch nicht die mißliche Stellung Angelika gegenüber. Zwar hält Valer die Liebe derselben für unerschütterlich, doch denkt er im schlimmsten Falle auch schon an die gefüllten Geldkasten der verwitweten Gräfin, der Schwester Angelikas, obschon er hört, daß diese eitle, heiratssüchtige Dame sich heftig die Cour von einem (vermeintlichen) Marquis machen läßt. Mitten in dieser Verlegenheit erscheint noch Valers Vater, Geront, und tadelt den Sohn, den er bereits wegen seines Lebenswandels aus dem Hause geschickt, auf das heftigste. Er läßt sich aber durch leere Versprechungen beruhigen und will, besonders um seinen Bruder

---

1678 kehrte er nach längerem Aufenthalt aus Italien zurück, wurde aber von Seeräubern gefangen genommen und als Sklave nach Algier geschleppt. Als er endlich von den Seinigen losgekauft, und nach Frankreich zurückgekehrt war, erfüllte sich seine Hoffnung, eine liebenswürdige Leidensgefährtin heiraten zu können, nicht, und deshalb begann er aufs neue sein Wanderleben, erst durch Holland nach Dänemark und Schweden und dann mit zwei Landsleuten nach Lappland und bis an die Küste des Eismeeres „bis ihm die Erde fehlte“. (Hic tandem stetimus, nobis ubi defuit orbis, schrieb er auf einen Felsen.) Auf der Rückreise ging er zu Schiff von Stockholm nach Danzig, durchzog Polen, Ungarn und Deutschland und kam endlich 1683 nach Frankreich zurück. Von nun an lebte er teils in Paris, teils auf einem anmutigen Landsitze, Schloß Grillon, schrieb seine Reiseberichte (Teil I seiner Werke) und verfaßte seine mit großem Beifall aufgenommenen Lustspiele. Außer den in der Dramaturgie besprochenen Le Joueur, Le Distrait und Démocrite, sind die bedeutend[illegible] Folies amoureuses (1704), les Ménechmes ou les Jumeaux (170[illegible] [illegible] taire universel [illegible] Er starb im Jahr 1709. Seine [illegible] fter, in Paris [illegible]50, 1820 (bei Didot). — Zu ver[illegible] [illegible], Geschichte [illegible] eratur I, 372 ff. und Dr. Pfeffers Regnard in [illegible] mm der Petrischule. Danzig 1875.

Dorant in seiner Bewerbung zu stören, noch einmal Valers Schulden bezahlen, damit dieser Angelikas Hand gewinne. Er wird in dieser Absicht noch mehr bestärkt, als er durch den Besuch des Herrn Toutabas (Herrn Untendurch), eines schamlosen und betrügerischen Spielers, der sich zum Unterricht in seinen Künsten anbietet, die ganze Verworfenheit der verderblichen Leidenschaft erkannt hat.

Akt 2. Angelika spricht es offen aus, daß ihre Liebe zu Valer dahin sei, und ihre Schwester, die Gräfin, billigt es außerordentlich, daß sie dem Spieler entsage, erklärt aber in höchst überraschender Weise, daß sie selbst nunmehr ihn zu heiraten gedenke, da sie ihn allen anderen Bewerbern vorziehe. Sie achtet auch nicht auf die feinen satirischen Bemerkungen der Schwester, sondern erklärt dem faden, großsprecherischen Marquis, der ziemlich dreist auf ihre Liebe losgeht, daß ihre Hand vergeben sei. Freilich wird sie auf das tiefste empört, als Valer erscheint und nicht ihr, sondern nur Angelika die Schwüre seiner Liebe erneut. Darum räumt sie zunächst das Feld, während es jenem durch seine Versprechungen gelingt, aus Angelikas Munde Verzeihung zu erhalten, und durch ihr mit Brillanten eingefaßtes Porträt beglückt zu werden. Leider kehrt sein Leichtsinn mit der Geldnot sofort zurück, und er versetzt das Bild der Geliebten für 1000 Thaler bei der Wucherin La Ressource, trotz Hektors Warnung.

Akt 3. Der alte Geront läßt sich das Schuldenverzeichnis seines Sohnes von Hektor vorlesen, ist aber über die Höhe und die Titel der Summen so empört, daß er dem Bedienten statt Geld Ohrfeigen giebt. Inzwischen hat Valer im Spiel gewonnen, damit ist die alte Leidenschaft neu angefacht, und die Liebe matter geworden, wenn er an die rauschenden Vergnügungen des Spielers und an die beschränkte Freiheit eines Ehemannes denkt. Auch fällt es ihm nicht ein, das Porträt auszulösen, denn er hat wichtigeres zu thun, natürlich zu spielen. Gleich schamlos ist er gegen seine Gläubiger, denn sein Wahlspruch lautet: Nichts bringt solches Unglück, als seine Schulden bezahlen! Sodann folgt ein heftig-komischer Auftritt mit dem Marquis, der als wahrer Poltron sehr bald seinem Gegner das Feld räumt, Valer aber eilt zu seinen Spielern.

Akt 4. Umsonst versucht Nerine ihrem Fräulein die traurige Lage der Frau eines Spielers zu schildern, Angelika läßt sich nicht abschrecken, „denn wer da liebt, wird immer lieben“, und Valer kann sich ja bessern! Zunächst scheint allerdings diese Besserung nicht eingetreten zu sein, denn Hektor meldet dem armen Mädchen, daß Valer in dem Augenblicke spiele und soeben nach seinem letzten Gelde geschickt habe. Da sieht sie nun wohl selbst, daß Valer unverbesserlich ist, und sie flieht beschämt vor dem ihr in treuer Liebe ergebenen Dorant. Diesem ist natürlich eine Begegnung mit der koketten Gräfin höchst unangenehm, und deshalb fertigt er dieselbe, die entschieden ein Auge auf ihn geworfen, unumwunden ab. Da bleibt der Heiratswütigen nichts übrig, als sich dem Marquis in die Arme zu stürzen, und der eitle Geck fühlt sich durch diese Liebe geschmeichelt; „er kommt, er sieht, er siegt“, jubelt er vor sich hin und springt voller Freuden im Saale umher, aber auch eben so rasch hinaus, als Valers Ankunft gemeldet wird. Der ist in voller Wut über sein Unglück im Spiel, das ihm alles geraubt hat; zur Abkühlung läßt er sich von Hektor eine Stelle aus Seneca über die Verachtung des Reichtums vorlesen, und in einer höchst witzigen und ergötzlichen Scene knüpft der Herr an die Worte des Philosophen seine Flüche und Verwünschungen, und der Diener seine ironischen und satirischen Glossen. Der Vater aber, der den Sohn bei solcher Lektüre findet, glaubt ihn auf guten Wegen und fordert ihn auf, die von ihm eingeleiteten Schritte zur Verheiratung mit Angelika nunmehr selbst zum Abschluß zu bringen.

Akt 5. Noch einmal versichert Angelika dem braven Dorant, daß sie ihrer leidenschaftlichen Liebe zu Valer folgen müsse. Da beginnen die bösen Entwickelungen. Frau La Ressource erscheint und, trefflich von Nerine als Wucherin und Spitzbübin charakterisiert, entlarvt sie den sog. Marquis, dem die Gräfin eben ihre Hand reichen will, als ihren Cousin, der früher Kammerdiener gewesen ist. Natürlich muß er mit Schimpf und Schande abziehen, wenn er sich selbst auch mit der Hoffnung tröstet, anderswo glänzen zu können. (Allons! saute Marquis! ist auch jetzt sein Stichwort.) Darauf zeigt sich Frau La Ressource als Besitzerin des bewußten Porträts, und Angelika sieht, daß ihre Liebe schmählich verraten

ist. Dorant nimmt einstweilen das Bild in Verwahrung, und wir wissen nun, was es zu bedeuten hat, wenn Angelika demjenigen, der ihr Bild hat, auch das Original dazu verspricht. Leere Ausflüchte helfen nichts, der Schuldige bekommt seinen Lohn, wird vom Vater enterbt, von der Geliebten verlassen, beharrt aber in seinem Leichtsinn und hofft im Spiele zu ersetzen, was in der Liebe er verloren! — — — Wenn Regnard von den Zeitgenossen dem Molière an die Seite gestellt wurde, wenn Voltaire behauptet, daß derjenige nicht wert sei, Molière zu bewundern, dem Regnard nicht gefalle, und wenn auch die modernen Litterarhistoriker ihm unter Molières Nachfolgern die erste Stelle einräumen, so gründet sich das vor allem auf die Feinheit der Sprache, auf die Leichtigkeit des Dialogs und auf die Fülle komischer Einfälle und heiterer Scenen. Schwerlich aber kann man von ihm sagen, daß er lebenswahre Charaktere geschaffen habe, denn abgesehen von den herkömmlichen Typen (Marquis, Kokette, Bediente) sind auch im „Spieler“ die Hauptgestalten durchaus unnatürlich. Vor allen Dingen Angelika, von der man bei aller Liebenswürdigkeit doch durchaus nicht weiß, weshalb sie wirklich an diesem Valer hängt. Er selbst aber zeigt sich nicht eigentlich in seiner Leidenschaft als Spieler, sondern als ein wüster Bonvivant mit noblen Passionen, der schwach und erbärmlich ist, wenn ihm das Geld ausgeht. Am geschicktesten ist vielleicht — wenn einmal der Diener soviel mitzureden hat — Hektor durchgeführt.

[**Wie weit Dufresny**][1] mit seiner Behauptung recht hat, daß Regnard seine Erfindung (Le Chevalier Joueur) benutzt habe, ist nicht mehr zu entscheiden,[2] wohl aber steht fest, daß R. nicht allzu ängstlich mit fremdem Gute umging, denn er ließ z. B. ein Schäferspiel: Attendez-moi sous l'Orme unter seinem

---

[1] Charles Rivière Dufresny, geb. zu Paris 1648, gest. daselbst 1724, war königl. Kammerdiener, auch Gartenkünstler, gab aber leichtsinnig und verschwenderisch seine Stellungen auf und arbeitete mit Regnard für das Theater. Von seinen (meist schwachen und matten) Lustspielen wurden gerühmt: Le double veuvage; Le mariage fait et rompu. Sonstige Stücke sind angeführt, und Proben gegeben von Eschenburg: Beispielsammlung zur Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften VII, 156. — Œuvres, Paris 1731. 6 Bände.

[2] La Harpe in seinem Cours de Littérature VI, 111 sagt, als Dufresny seinen Chevalier Joueur herausgab, habe er den Beweis geliefert, daß der Stoff demjenigen gehört, der ihn am besten zu behandeln verstehe.

Namen drucken, während die öffentliche Stimme es stets dem Dufresny zuschrieb.

[**Der verheirathete Philosoph**] siehe S. 72.

[**Der Liebhaber als Schriftsteller und Bedienter,**] Lustspiel in einem Akt von Céron[1] (Deutsche Übersetzung, anonym: Altona und Leipzig 1755). Wenn man mit Rücksicht auf den Geschmack des vorigen Jahrhunderts sich damit befreundet, daß die Verkleidung ein Haupthebel des Lustspiels ist, und ganz besonders, wenn man es als möglich und schicklich ansieht, daß eine vornehme Dame von der Liebenswürdigkeit ihres Bedienten bezaubert wird — so kann man von diesem ganz geschickt geschriebenen Lustspiel mit Lessing sagen: „es fällt ungemein wohl aus". Der Gang der Handlung ist folgender: Eraſt, Romanschriftsteller und Dichter, ist Bedienter der jungen Witwe Lucinde geworden, um dem Gegenstande seiner Liebe nahe zu sein. Dabei kann er es nicht vermeiden, daß sich das Kammermädchen Lisette in ihn verliebt und alle die Gefühle der Verehrung und Hochachtung, welche er natürlich an eine andere Adresse richtet, auf sich bezieht. Zugleich muß er sehen, daß ein alter reicher Herr, Mangold, um die Witwe wirbt und mit seinen derb-biedern Manieren auch einigermaßen Glück macht. Er wird sogar für den Verfasser der Verse gehalten, welche Lucinde öfters in ihrem Zimmer findet, obgleich er ehrlich genug ist, zu gestehen, daß er bis jetzt nur Wechselbriefe und noch nie Gedichte geschrieben hat. Er liest sie auch herzlich schlecht vor, und deshalb erhält Eraſt die Erlaubnis, sie vorzutragen. Durch die gefühlvolle Betonung wird Lucinde auf den Diener aufmerksam und giebt ihm so bedeutende Beweise ihrer Zuneigung, daß er mit einem Liebesgeständnis vorrückt. Diese Scene ist fein komisch gehalten, da Lucinde die Liebesbeteuerungen auf Lisette beziehen zu müssen glaubt, während sie doch den feinen gebildeten Mann dem Kammermädchen kaum gönnt. Ihre Ahnung, daß hinter demselben etwas anderes steckt, bestätigt sich endlich. Ein Brief aus Lyon macht Herrn Mangold darauf aufmerksam, daß sein Neffe als Diener verkleidet sich in der Hauptstadt aufhalte. Eraſt wird ent-

[1] Über Céron habe ich bis jetzt nichts finden können, zumal auch die Biographie Universelle keine Notiz über ihn bringt.

stehlicher Kraft überzeugen, die Sache der Tugend fördern und das Laster in seiner Entstehung ersticken. Trotzdem errang diese immerhin gewagte Gattung jenseits des Kanals nicht viel Beifall — der sollte erst den aus sehr verwandtem Boden entspringenden Romanen von Richardson, seiner „Pamela“ (1740), vor allen seiner „Clarissa“ (1749) und seinem „Grandison“ (1753) zu teil werden. Lessings scharfem Auge aber entging die hohe Bedeutung jener Dramen durchaus nicht; sie beförderten in ihm den Bruch mit der französischen Unnatur, mit jener nicht endenden Race der Agamemnons, sie richteten seinen Sinn auf das Natürliche im Drama, und vereint mit den gewiß nicht zu unterschätzenden Eindrücken, welche die genannten Romane auf ihn machten, riefen sie seine Miß Sara Sampson hervor. Mag Danzel recht haben, wenn er sie „ein deutsches Familiendrama mit englischen Sitten“ nennt; immerhin ist ein bedeutender Schritt vorwärts gethan, denn zum erstenmale haben wir es mit wirklichen Menschen, mit wahrer Sprache und natürlichen Leidenschaften und Situationen zu thun. Inzwischen hatte in Frankreich Diderot[1] aus derselben engl. Quelle geschöpft und drängte noch stärker und entschiedener zum Naturalismus hin. Seine hier einschlagenden Werke „Der natürliche Sohn“ und „Der Hausvater“ erschienen nebst seinen dramaturgischen Arbeiten aber erst 2—3 Jahre nach der Miß Sara und haben auf Lessing einen außerordentlichen Eindruck gemacht.[2] Dennoch hat er es schwächeren Geistern (einem Schröder, Iffland, Kotzebue) überlassen, den Weg der moralisierenden Rührdramen weiter zu verfolgen. Er gab ihn auf und fand die wirklich schöne Darstellung des Natürlichen in seiner „Minna von Barnhelm“ und die wahre Tragik in seiner „Emilia Galotti“.

[**Der französische Kunstrichter,**] welcher im Dezember 1761 im Journal Étranger[3] die Sara den Franzosen angelegentlich empfahl,

[1] Über Diderot wird weiter unten, St. 48 und besonders St. 84 ff., zu sprechen sein.

[2] In der Vorrede zu der 1781 erschienenen 2. Auflage seiner Übersetzung der Theaterstücke Diderots erklärt er selbst rückhaltslos, daß er dem Muster und den Lehren desselben seine Geistesrichtung verdanke. Er meint auch, daß seit Aristoteles sich kein philosophischerer Geist mit dem Drama beschäftigt habe. Vergl. Sarrazin, „Das moderne Drama der Franzosen“. Stuttgart 1888. S. 3 ff.

[3] Dieses Journal wurde seit 1760 von dem Abbé Arnaud herausgegeben und hatte sich die Aufgabe gestellt, die Franzosen mit den litterarischen Erzeug-

muß allerdings, wenn man in dem Ausspruch auf der nächsten Seite „Aber man lasse diese Betrachtungen den Franzosen von ihren Diderots und Marmontels noch so eingeschärft werden," die Angabe der Autoren sieht, Diderot sein. So nimmt es Danzel an und teilt (a. a. O. I, 467) die von ihm glücklich in Gotha aufgefundene Kritik unter Diderots Namen mit. Gewiß wird er recht haben, und ebenso alle Kommentatoren der Dramaturgie nach ihm, welche ohne weiteres Diderot als den Verfasser bezeichnen. Genannt ist derselbe als solcher aber nirgends, auch von Lessing nicht. Hätte dieser den Namen des französischen Autors gekannt und nicht bloß vermutet, so würde er gewiß (L-M. 62) nicht der erstgedachte Kritiker, sondern Diderot gesagt haben. Nur hierauf gründet sich Guhrauers Bedenken, dem ich mich in der ersten Auflage angeschlossen habe.[1]

[„**Man thut dem menschlichen Herzen**" ꝛc.]. Dieser ganze Passus ist eine Übersetzung aus Marmontels[2] Poétique française, tome II, chap. X. Zu bemerken ist noch, daß die Stelle sich unmittelbar an eine Erwähnung von Lillos Barnwell anschließt.

[**Das Gemälde der Dürftigkeit,**] L'Humanité ou le Tableau

nissen des Auslandes bekannt zu machen. Deutschland spielt in demselben keine unbedeutende Rolle, und Klopstock, Kleist, Haller, Gellert, Lessing u. s. w. werden besprochen, und ihre Werke in Auszügen mitgeteilt.

[1] Lessing hatte sich, wie wir aus seinem Briefe an Weiße (Breslau, den 6. Mai 1764) ersehen, das betreffende Heft des Journal Étranger kommen lassen und gab deshalb gleich am Anfange von St. 14 „die Namen der Fürsten ... Begriff für unsere Empfindungen" u. s. w. eine ziemlich wortgetreue Paraphrase des franz. Aufsatzes. — Seiner Bescheidenheit entspricht es sodann, daß er die an der Miß Sara Sampson gemachten Ausstellungen zum Teil als begründet bezeichnet, ohne irgendwie der im einzelnen gespendeten Anerkennung zu gedenken, welche in dem Ausdruck zusammengefaßt wird: on ne peut disputer à M. Lessing le vrai génie de la poésie dramatique, c'est à dire, le don de se pénétrer des sentiments les plus intimes de la nature, et de les exprimer avec beaucoup de chaleur, d'énergie et de vérité.

[2] Marmontel (Jean François), geb. am 11. Juli 1723 zu Bort im Limousin, sollte sich dem geistlichen Stande widmen, wurde aber Schriftsteller und zwar zunächst Theaterdichter. Eine Zeitlang gab er den Mercure heraus, dann erschienen (Paris 1761) seine »Contes moraux«, die wir als Quellen für Lustspiele ꝛc. mehrfach erwähnen werden. Weniger interessieren uns hier seine Romane (z. B. Bélisaire), dagegen müssen seine Poétique française (1763) und Éléments de littérature (1787) hervorgehoben werden, weil sich in ihnen die neue Richtung der franz. Litteratur kund that. M. war Sekretär der französischen Akademie und starb am 31. Dezember 1799.

de l'indigence, steht, wie Rosenkranz, Diderots Leben und Werke, (Leipzig 1866) I, 268 mitteilt, in dem 1773 zu London erschienenen Nachdruck der Werke Diderots und mag deshalb, obwohl es nur von dem später (St. 86) zu besprechenden Palissot dem Diderot beigelegt wird, von diesem herrühren; vgl. Rosenkranz, a. a. O. II, 97 f. Es ist ein mit den stärksten Farben aufgetragenes Familien-Rührdrama, in welchem ein entlassener Offizier, Doriman, nachdem er alle Wege, seiner Familie Brot zu verschaffen, erschöpft hat, in Verzweiflung endlich einen Raubanfall begeht — und zwar, was er nicht weiß, an dem Vater des jungen Hermes, der seine Tochter liebt. Es folgt darauf seine Verhaftung, und selbst die rohen Soldaten vergießen bei derselben Thränen. In wieviel größerer Verzweiflung sind nicht Mutter und Tochter, und ein im Hintergrunde der Bühne vor Hunger und Mangel sterbender Sohn! Kurz, es wird von dem Dichter nichts gespart, was menschliches Elend im Gefolge haben kann. Aber auch die Humanität tritt in der Gestalt des alten Hermes als rettender Engel auf. Er erwirkt vom Könige die Begnadigung des Verbrechers und seine Wiedereinsetzung in die frühere Stellung. — Eine deutsche Übersetzung dieses fünfaktigen Dramas in Prosa gab J. H. Steffens, Rektor in Zelle, 1764 unter dem Titel „Die Menschlichkeit oder Schilderung der Dürftigkeit" heraus.

[**Was der erstgedachte Kritiker an der deutschen Sara aussetzt,**] besteht in dem nicht unbegründeten Vorwurf einzelner Längen und mehrfacher Unwahrscheinlichkeiten von Motiven und Situationen. (Danzel, a. a. O. I, 469.)

[**Was Voltaire bei einer ähnlichen Gelegenheit sagt,**] steht nach Boxberger (Ausg. Kürschner Bd. 70 S. 68) in der Pariser Ausgabe der Werke Voltaires (1817) Bd. 31 S. 447 in einem Briefe an Mr. Berger vom Jahre 1756. Dort lehnt der Dichter mit den betreffenden Worten die ihm vorgeschlagenen Abänderungen an seiner Alzire ab. — In der von mir benutzten Ausgabe von Voltaire (Gotha 1784 ff.) steht dieser Brief nicht.

[**Der Spieler von Regnard,**][1] le Joueur, Lustspiel in Versen

[1] Jean François Regnard (sprich: re-nar), wurde 1656 zu Paris geboren. Er war der Sohn eines reichen Kaufmanns, zeigte früh glückliche Anlagen und benutzte das Geld seines Vaters, um sich auf Reisen zu bilden.

und 5 Akten, zum erstenmale aufgeführt Mittwoch den 19. Dezember 1696. (Œuvres, Paris 1750, Tome II.) Eine deutsche Übersetzung steht nach Gottscheds „Nötigem Vorrat“ im 1. Band der Schönemannschen Schaubühne 1784.

Inhalt und Gang der Handlung: Valer liebt Angelika und — das Spiel. Deshalb will das Kammermädchen derselben, Nerine, alles daran setzen, ihr Fräulein lieber zur Gattin des Dorant, Onkels des Valer, zu machen; Hektor, Valers Diener, dagegen steht auf seiten seines Herrn, obgleich er den Dienst bei diesem Spieler verwünscht und eben wieder die ganze Nacht auf ihn gewartet hat. In wüster und gereizter Stimmung kommt der Spieler nach Hause, er ist ohne Geld und Kredit; sein Diener verspricht zwar, von Wucherern neue Summen zu besorgen, er verhehlt aber auch nicht die mißliche Stellung Angelika gegenüber. Zwar hält Valer die Liebe derselben für unerschütterlich, doch denkt er im schlimmsten Falle auch schon an die gefüllten Geldkasten der verwitweten Gräfin, der Schwester Angelikas, obschon er hört, daß diese eitle, heiratssüchtige Dame sich heftig die Cour von einem (vermeintlichen) Marquis machen läßt. Mitten in dieser Verlegenheit erscheint noch Valers Vater, Geront, und tadelt den Sohn, den er bereits wegen seines Lebenswandels aus dem Hause geschickt, auf das heftigste. Er läßt sich aber durch leere Versprechungen beruhigen und will, besonders um seinen Bruder

---

1678 kehrte er nach längerem Aufenthalt aus Italien zurück, wurde aber von Seeräubern gefangen genommen und als Sklave nach Algier geschleppt. Als er endlich von den Seinigen losgekauft, und nach Frankreich zurückgekehrt war, erfüllte sich seine Hoffnung, eine liebenswürdige Leidensgefährtin heiraten zu können, nicht, und deshalb begann er aufs neue sein Wanderleben, erst durch Holland nach Dänemark und Schweden und dann mit zwei Landsleuten nach Lappland und bis an die Küste des Eismeeres „bis ihm die Erde fehlte“. (Hic tandem stetimus, nobis ubi defuit orbis, schrieb er auf einen Felsen.) Auf der Rückreise ging er zu Schiff von Stockholm nach Danzig, durchzog Polen, Ungarn und Deutschland und kam endlich 1683 nach Frankreich zurück. Von nun an lebte er teils in Paris, teils auf einem anmutigen Landsitze, Schloß Grillon, schrieb seine Reiseberichte (Teil I seiner Werke) und verfaßte seine mit großem Beifall aufgenommenen Lustspiele. Außer den in der Dramaturgie besprochenen Le Joueur, Le Distrait und Démocrite, sind die bedeutendsten: Les Folies amoureuses (1704), les Ménechmes ou les Jumeaux (1705), Le Légataire universel (1708). Er starb im Jahre 1709. Seine Werke erschienen öfter, in Paris 1731, 1750, 1820 (bei Didot). — Zu vergleichen u. a. Arnd, Geschichte der franz. Litteratur I, 372 ff. und Dr. Pfeffers Abhandlung über Regnard in dem Osterprogramm der Petrischule. Danzig 1875.

Dorant in seiner Bewerbung zu stören, noch einmal Valers Schulden bezahlen, damit dieser Angelikas Hand gewinne. Er wird in dieser Absicht noch mehr bestärkt, als er durch den Besuch des Herrn Toutabas (Herrn Untendurch), eines schamlosen und betrügerischen Spielers, der sich zum Unterricht in seinen Künsten anbietet, die ganze Verworfenheit der verderblichen Leidenschaft erkannt hat.

Akt 2. Angelika spricht es offen aus, daß ihre Liebe zu Valer dahin sei, und ihre Schwester, die Gräfin, billigt es außerordentlich, daß sie dem Spieler entsage, erklärt aber in höchst überraschender Weise, daß sie selbst nunmehr ihn zu heiraten gedenke, da sie ihn allen anderen Bewerbern vorziehe. Sie achtet auch nicht auf die feinen satirischen Bemerkungen der Schwester, sondern erklärt dem faden, großsprecherischen Marquis, der ziemlich dreist auf ihre Liebe losgeht, daß ihre Hand vergeben sei. Freilich wird sie auf das tiefste empört, als Valer erscheint und nicht ihr, sondern nur Angelika die Schwüre seiner Liebe erneut. Darum räumt sie zunächst das Feld, während es jenem durch seine Versprechungen gelingt, aus Angelikas Munde Verzeihung zu erhalten, und durch ihr mit Brillanten eingefaßtes Porträt beglückt zu werden. Leider kehrt sein Leichtsinn mit der Geldnot sofort zurück, und er versetzt das Bild der Geliebten für 1000 Thaler bei der Wucherin La Ressource, trotz Hektors Warnung.

Akt 3. Der alte Geront läßt sich das Schuldenverzeichnis seines Sohnes von Hektor vorlesen, ist aber über die Höhe und die Titel der Summen so empört, daß er dem Bedienten statt Geld Ohrfeigen giebt. Inzwischen hat Valer im Spiel gewonnen, damit ist die alte Leidenschaft neu angefacht, und die Liebe matter geworden, wenn er an die rauschenden Vergnügungen des Spielers und an die beschränkte Freiheit eines Ehemannes denkt. Auch fällt es ihm nicht ein, das Porträt auszulösen, denn er hat wichtigeres zu thun, natürlich zu spielen. Gleich schamlos ist er gegen seine Gläubiger, denn sein Wahlspruch lautet: Nichts bringt solches Unglück, als seine Schulden bezahlen! Sodann folgt ein heftig-komischer Auftritt mit dem Marquis, der als wahrer Poltron sehr bald seinem Gegner das Feld räumt, Valer aber eilt zu seinen Spielern.

Akt 4. Umsonst versucht Nerine ihrem Fräulein die traurige Lage der Frau eines Spielers zu schildern, Angelika läßt sich nicht abschrecken, „denn wer da liebt, wird immer lieben", und Valer kann sich ja bessern! Zunächst scheint allerdings diese Besserung nicht eingetreten zu sein, denn Hektor meldet dem armen Mädchen, daß Valer in dem Augenblicke spiele und soeben nach seinem letzten Gelde geschickt habe. Da sieht sie nun wohl selbst, daß Valer unverbesserlich ist, und sie flieht beschämt vor dem ihr in treuer Liebe ergebenen Dorant. Diesem ist natürlich eine Begegnung mit der koketten Gräfin höchst unangenehm, und deshalb fertigt er dieselbe, die entschieden ein Auge auf ihn geworfen, unumwunden ab. Da bleibt der Heiratswütigen nichts übrig, als sich dem Marquis in die Arme zu stürzen, und der eitle Geck fühlt sich durch diese Liebe geschmeichelt; „er kommt, er sieht, er siegt", jubelt er vor sich hin und springt voller Freuden im Saale umher, aber auch eben so rasch hinaus, als Valers Ankunft gemeldet wird. Der ist in voller Wut über sein Unglück im Spiel, das ihm alles geraubt hat; zur Abkühlung läßt er sich von Hektor eine Stelle aus Seneca über die Verachtung des Reichtums vorlesen, und in einer höchst witzigen und ergötzlichen Scene knüpft der Herr an die Worte des Philosophen seine Flüche und Verwünschungen, und der Diener seine ironischen und satirischen Glossen. Der Vater aber, der den Sohn bei solcher Lektüre findet, glaubt ihn auf guten Wegen und fordert ihn auf, die von ihm eingeleiteten Schritte zur Verheiratung mit Angelika nunmehr selbst zum Abschluß zu bringen.

Akt 5. Noch einmal versichert Angelika dem braven Dorant, daß sie ihrer leidenschaftlichen Liebe zu Valer folgen müsse. Da beginnen die bösen Entwickelungen. Frau La Ressource erscheint und, trefflich von Nerine als Wucherin und Spitzbübin charakterisiert, entlarvt sie den sog. Marquis, dem die Gräfin eben ihre Hand reichen will, als ihren Cousin, der früher Kammerdiener gewesen ist. Natürlich muß er mit Schimpf und Schande abziehen, wenn er sich selbst auch mit der Hoffnung tröstet, anderswo glänzen zu können. (Allons! saute Marquis! ist auch jetzt sein Stichwort.) Darauf zeigt sich Frau La Ressource als Besitzerin des bewußten Porträts, und Angelika sieht, daß ihre Liebe schmählich verraten

ist. Dorant nimmt einstweilen das Bild in Verwahrung, und wir wissen nun, was es zu bedeuten hat, wenn Angelika demjenigen, der ihr Bild hat, auch das Original dazu verspricht. Leere Ausflüchte helfen nichts, der Schuldige bekommt seinen Lohn, wird vom Vater enterbt, von der Geliebten verlassen, beharrt aber in seinem Leichtsinn und hofft im Spiele zu ersetzen, was in der Liebe er verloren! — — — Wenn Regnard von den Zeitgenossen dem Molière an die Seite gestellt wurde, wenn Voltaire behauptet, daß derjenige nicht wert sei, Molière zu bewundern, dem Regnard nicht gefalle, und wenn auch die modernen Litterarhistoriker ihm unter Molières Nachfolgern die erste Stelle einräumen, so gründet sich das vor allem auf die Feinheit der Sprache, auf die Leichtigkeit des Dialogs und auf die Fülle komischer Einfälle und heiterer Scenen. Schwerlich aber kann man von ihm sagen, daß er lebenswahre Charaktere geschaffen habe, denn abgesehen von den herkömmlichen Typen (Marquis, Kokette, Bediente) sind auch im „Spieler" die Hauptgestalten durchaus unnatürlich. Vor allen Dingen Angelika, von der man bei aller Liebenswürdigkeit doch durchaus nicht weiß, weshalb sie wirklich an diesem Valer hängt. Er selbst aber zeigt sich nicht eigentlich in seiner Leidenschaft als Spieler, sondern als ein wüster Bonvivant mit noblen Passionen, der schwach und erbärmlich ist, wenn ihm das Geld ausgeht. Am geschicktesten ist vielleicht — wenn einmal der Diener soviel mitzureden hat — Hektor durchgeführt.

[**Wie weit Dufresny**][1] mit seiner Behauptung recht hat, daß Regnard *seine* Erfindung (Le Chevalier Joueur) benutzt habe, ist nicht mehr zu entscheiden,[2] wohl aber steht fest, daß R. nicht allzu ängstlich mit fremdem Gute umging, denn er ließ z. B. ein Schäferspiel: Attendez-moi sous l'Orme unter seinem

[1] Charles Rivière Dufresny, geb. zu Paris 1648, gest. daselbst 1724, war königl. Kammerdiener, auch Gartenkünstler, gab aber leichtsinnig und verschwenderisch seine Stellungen auf und arbeitete mit Regnard für das Theater. Von seinen (meist schwachen und matten) Lustspielen wurden gerühmt: Le double veuvage; Le mariage fait et rompu. Sonstige Stücke sind angeführt, und Proben gegeben von Eschenburg: Beispielsammlung zur Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften VII, 156. — Œuvres, Paris 1731. 6 Bände.

[2] La Harpe in seinem Cours de Littérature VI, 111 sagt, als Dufresny seinen Chevalier Joueur herausgab, habe er den Beweis geliefert, daß der Stoff demjenigen gehört, der ihn am besten zu behandeln verstehe.

Namen drucken, während die öffentliche Stimme es stets dem Dufresny zuschrieb.

[**Der verheirathete Philosoph**] siehe K. 72.

[**Der Liebhaber als Schriftsteller und Bedienter,**] Lustspiel in einem Akt von Cérou[1] (Deutsche Übersetzung, anonym: Altona und Leipzig 1755). Wenn man mit Rücksicht auf den Geschmack des vorigen Jahrhunderts sich damit befreundet, daß die Verkleidung ein Haupthebel des Lustspiels ist, und ganz besonders, wenn man es als möglich und schicklich ansieht, daß eine vornehme Dame von der Liebenswürdigkeit ihres Bedienten bezaubert wird — so kann man von diesem ganz geschickt geschriebenen Lustspiel mit Lessing sagen: „es fällt ungemein wohl aus". Der Gang der Handlung ist folgender: Erast, Romanschriftsteller und Dichter, ist Bedienter der jungen Witwe Lucinde geworden, um dem Gegenstande seiner Liebe nahe zu sein. Dabei kann er es nicht vermeiden, daß sich das Kammermädchen Lisette in ihn verliebt und alle die Gefühle der Verehrung und Hochachtung, welche er natürlich an eine andere Adresse richtet, auf sich bezieht. Zugleich muß er sehen, daß ein alter reicher Herr, Mangold, um die Witwe wirbt und mit seinen derb-biedern Manieren auch einigermaßen Glück macht. Er wird sogar für den Verfasser der Verse gehalten, welche Lucinde öfters in ihrem Zimmer findet, obgleich er ehrlich genug ist, zu gestehen, daß er bis jetzt nur Wechselbriefe und noch nie Gedichte geschrieben hat. Er liest sie auch herzlich schlecht vor, und deshalb erhält Erast die Erlaubnis, sie vorzutragen. Durch die gefühlvolle Betonung wird Lucinde auf den Diener aufmerksam und giebt ihm so bedeutende Beweise ihrer Zuneigung, daß er mit einem Liebesgeständnis vorrückt. Diese Scene ist fein komisch gehalten, da Lucinde die Liebesbeteuerungen auf Lisette beziehen zu müssen glaubt, während sie doch den feinen gebildeten Mann dem Kammermädchen kaum gönnt. Ihre Ahnung, daß hinter demselben etwas anderes steckt, bestätigt sich endlich. Ein Brief aus Lyon macht Herrn Mangold darauf aufmerksam, daß sein Neffe als Diener verkleidet sich in der Hauptstadt aufhalte. Erast wird ent-

[1] Über Cérou habe ich bis jetzt nichts finden können, zumal auch die Biographie Universelle keine Notiz über ihn bringt.

larvt — die junge Witwe ist empört, lohnt den Diener mit einer goldenen Dose ab und befiehlt ihm, das Haus zu verlassen. In der Dose aber befindet sich ihr Bildnis, und nun weiß der Dichter, daß er als glücklicher Bräutigam zurückkehren darf.

Erwähnt sei, daß Cérous »L'Amant Auteur et Valet« eine ziemlich getreue Nachbildung des Lustspiels »Jeux de l'Amour et du Hasard« von Marivaux ist, oder vielmehr dasselbe zur Hälfte wiedergiebt, denn dort spielen doppelte Verkleidungen mit. Die weitere Vergleichung bei La Harpe, a. a. O. XII, 133.

[**Die coquette Mutter,**] La mère coquette ou les Amants brouillés, Lustspiel in 5 Akten und in Versen von Quinault,[1] ist mit Ausnahme weniger komischer Scenen, ein böses Lustspiel, denn ein Paar guter Herzen wird auf die scheußlichste Folter gespannt, ein nichtsnutziges Dienstmädchen weiß zuletzt sogar den Dank der Gequälten zu erringen, und komisch sind die Situationen — wie leider oft in unsern modernen Lustspielen auch — nur dadurch, daß wir als Zuschauer oder Zuhörer trotz alledem ein gutes Ende zu hoffen die Berechtigung haben. — Wunderbar genug, daß Viktor Fournel in seinem berühmten Werke »Les Contemporains de Molière« (Paris 1863 ff.) Tome I, pag. 4, sagen kann, daß die Mère coquette von Quinault noch heutigen Tages als ein Meisterwerk der komischen Bühne anzusehen ist.

Inhalt: Frau Ismene hat ihren Gatten dadurch verloren, daß er auf einer Reise von Seeräubern überfallen und in die Sklaverei geschleppt ist. Sie beruhigt sich über diesen Unfall leicht und sieht es auch nicht gern, daß Cremant, der Freund ihres Mannes, einen Diener, Champagne, ausschickt, um den armen Verschollenen zu suchen. Dies Geständnis hat sie ihrer Kammerzofe Laurette gemacht, und Champagne, der Liebhaber derselben, erzählt nun in seiner dumm-ehrlichen Weise, daß er gar nicht in der Türkei gewesen, sondern sich in Malta gütlich gethan, bei

[1] Philippe Quinault, geb. zu Paris 1635, Sohn eines Bäckers und einer Schauspielerin, gab früh die juristische Laufbahn auf und widmete sich der dramatischen Dichtung. Durch Boileaus satirische Angriffe gegen seine tragischen Versuche abgeschreckt, wandte er sich der Oper zu und errang hier im Verein mit dem Komponisten Lulli außerordentlichen Beifall. Er wurde Mitglied der Akademie (1671) und starb zu Paris 1688. Seine Lustspiele, nur 4 an der Zahl, und seine zahlreichen Opern erschienen in 5 Bänden zu Paris 1739.

einem alten, in Sklaverei gewesenen Manne sich vollständig über türkische Sitten unterrichtet und dann mit diesem die Rückreise angetreten habe. Inzwischen liebt Cremantens Sohn, Acant, Isabelle, die Tochter der Frau Ismene; diese Liebe aber stört erstens den alten lüsternen Gecken Cremant, denn er möchte selbst Isabellen heiraten, und zweitens die kokette Mutter, welche ein Auge auf Acant geworfen hat. Sie ist überhaupt auf ihre Tochter eifersüchtig, weil sie von ihr an jugendlicher Schönheit überflügelt wird; sie will sie aber trotzdem nicht in ein Kloster schicken, weil sonst für sie der Vorwand wegfällt, Bälle und derartige Vergnügungen mitzumachen. Da tritt nun als Vermittlerin das Kammermädchen Laurette auf; sie weiß durch Geschenke ihren Champagne dahin zu bringen, daß er der heiratslustigen Frau die Nachricht von dem allerdings nicht erfolgten Tode ihres Gatten bringt, und dann tritt sie als die Hauptleiterin in dem Komplott auf, das von den betreffenden Personen geschmiedet wird, um die Liebenden zu trennen. — Eine passive Rolle spielt dabei ein Marquis, dieser hier zum erstenmal auftretende Typus jener albernen, eitlen, feigen und gefoppten Liebhaber, welche seitdem keinem französischen Lustspiele fehlen. In seine Hände wird ein Brief gespielt, den Isabelle an Acant geschrieben; er wird, ebenfalls von Laurette, in Isabellens Schlafzimmer geführt, kurz durch ihn Acantens Eifersucht derartig gereizt, daß er wütend hinter dem Marquis herstürzt und in seiner Verzweiflung soweit geht, dem Wunsche seines Vaters gemäß, um die Hand der koketten Mutter anhalten zu wollen! Nun heißt es, die armen auseinandergehetzten Liebenden wieder zu vereinigen; die Anbahnung dazu wird von dem Dichter in der 7. Scene des 5. Aktes geschickt gemacht, und schließlich wird Laurette mit der größten Leichtigkeit, als ob sie bis dahin nichts verschuldet, die Erretterin. Sie erzählt — und Lessing tadelt mit Recht diese undramatische Lösung — daß der alte frühere Sklave, den Champagne mitgebracht, der totgeglaubte Vater Isabellens ist, daß er seine Frau und seinen Freund um ihrer Liebesverirrungen wegen tüchtig gescholten hat und nichts sehnlicher als eine Vereinigung von Acant und Isabellen wünscht! — Daß sein Wunsch erfüllt wird, versteht sich von selbst.

[**Der Advokat Patelin**][1] ist eine altfranzösische Farce, welche, freilich ohne jede weitere Begründung, dem Pierre Blanchet (geb. 1459 zu Poitiers, erst Advokat, dann Priester, gest. 1519) zugeschrieben wird. F. Genin aber nimmt in seiner nur in 200 Exemplaren abgezogenen Pracht-Ausgabe des Patelin, Paris 1854, (vgl. Brunet, Manuel du Libraire) 1460 als das Entstehungsjahr an. Dann kann die von Beauchamps (Recherches du théâtre, tome I, pag. 288) vor etwa 100 Jahren aufgestellte und immer nachgeschriebene Konjektur, daß Pierre Blanchet der Verfasser ist, nicht richtig sein. Genin vermutet deshalb, freilich wie es scheint, ebenso willkürlich, daß Antoine de la Sale (bekannt als Verfasser von Romanen, deren Stil mit dem des Patelin außerordentlich übereinstimmt) der eigentliche Autor sei. — Die neueste Ausgabe: Maistre Pierre Patelin, par P. L. Jacob (bibliophile), erschien zu Paris 1859, bringt einen sehr umfangreichen Apparat zur Erklärung des oft schwer verständlichen Textes, und giebt als neue Stütze für Pierre Blanchet als Verfasser ein Gedicht auf seinen Tod, das von seinem Freunde Jean Bouchet herrührt.

[**Das alte Possenspiel**] hat als handelnde Personen: Pierre Patelin, Advokat; Guillemette, seine Frau; Guillaume Joceaume, Tuchhändler, einen Pariser Gimpel; Thibault Aignelet,[2] seinen Schäfer, und einen Richter. Das Stück spielt in Paris und beginnt mit der Klage des Patelin, daß er nichts mehr durch sein Advokatentum verdiene. Seine Frau schiebt die Schuld auf ihn; da will er zeigen, daß er nicht so ganz heruntergekommen ist, und verspricht, sechs Ellen Tuch zu Kleidern für sich und seine Frau zu besorgen. Der alte Schlaukopf begiebt sich darauf zu dem Tuchhändler, beginnt mit ihm zu plaudern, rühmt die Tugenden seines verstorbenen Vaters und gewinnt so das Zutrauen des Kaufmanns. Mit höchst geschickter Wendung kommt er dann wie zufällig auf das schöne Tuch zu sprechen, das auf dem Ladentische liegt. Er hatte zwar keine Absicht zu kaufen, da er aber Geld genug zu Hause hat, so möchte er wohl sechs Ellen haben. Er ladet zu gleicher Zeit den Tuchhändler zu einem Gänsebraten ein, wobei er nach Belieben Gold- oder Silbermünzen empfangen könne. Auch macht er sich gar nichts daraus, das Tuch sofort unter dem Arme nach Hause zu tragen. Frau Guillemette lobt ihn ob seiner Thaten und vergleicht ihn mit dem Fuchse, welcher durch seine Schmeichelworte dem Raben den Käse abgelockt hat. Natürlich erscheint sehr bald der Kaufmann, aber das

---

[1] Patelin franz. = schlauer Fuchs, Schleicher, Betrüger. Der Name des hiernach benannten Advokaten wird in den besten Ausgaben auch mit th geschrieben.

[2] Ältere Schreibweise für Agnelet (Schäfchen).

saubere Ehepaar übertölpelt ihn mit vereinter List. Patelin stellt sich krank, die Gattin bittet dringend, den schon seit Wochen zu Bette Liegenden nicht durch lautes Sprechen zu stören; der angeblich Kranke phantasiert und träumt laut das tollste Zeug, und der Tuchhändler ist in Verzweiflung und Wut und verlangt vergeblich sein Geld. Dem armen Manne ergeht es auch anderweitig schlecht. Ihn hat auch sein Schäfer betrogen, dem er seine Hammel zur Hut anvertraute, und der nicht nur die Wolle stahl, sondern auch ganz gesunde Tiere tot schlug. Deshalb hat er ihn bei Gericht verklagt und erwartet mit Recht die Bestrafung des Aignelet. Der aber hat sich an Patelin gewandt und ist von dem schlauen Advokaten dahin instruiert, auf alle Fragen nur „Bäh!" zu antworten. Es folgt die durch ihre Komik ergötzliche Gerichtsscene. Der Tuchhändler beginnt den Fall vorzutragen, da erblickt er als den Verteidiger des ungetreuen Schäfers den ihm nur zu bekannten Patelin. Das bringt ihn so außer Fassung, daß er fortwährend seine Hammel und sein Tuch verwechselt, trotzdem der Richter ihn ebenso oft auffordert, das Tuch zu lassen und auf besagte Hammel zu kommen (sprichwörtlich: revenir à ses moutons). Endlich verliert der Richter die Geduld und weist den Tuchhändler mit seiner Klage ab. Voll Freude verlangt Patelin von Aignelet den Lohn für seinen guten Rat, da aber tritt die gerechte Strafe für ihn ein, denn der Schäfer hat sich das „Bäh!" so vortrefflich gemerkt, daß er auch jetzt für Patelin keine andere Antwort hat. Der mag bitten, fordern, drohen, Aignelet bleibt bei seinem „Bäh!" und macht sich aus dem Staube, als der überlistete Advokat nach einem Polizeibeamten sucht, der jenen verhaften soll. —

[**Brueys,**][1] (sprich das s am Ende) nicht Bruegs, wie seit der Hamburger Originalausgabe, Lachmann, Maltzahn und die sonstigen Herausgeber[2] bis auf S. & T. nachdruckten, hat diese treffliche Farce 1700 bearbeitet und 1706 zur Aufführung gebracht.[3] Er wählte dabei statt der Verse des Originals die prosaische Form und hat im engen Anschluß an die ursprüngliche Dichtung Inhalt und Gang

---

[1] David Augustin de Brueys, geb. zu Aix 1640, gest. zu Montpellier 1723, erst Protestant, dann Katholik, hat außer theologischen Schriften mehrere Lustspiele mit seinem Freunde Palaprat (1650—1721), dem er geistig überlegen war, verfaßt. Beider Werke erschienen zu Paris 1756 in 5 Bänden.

[2] Selbst G. Zimmermann nicht nur im Text, sondern auch in den „Litteraturgeschichtlichen Ergänzungen" der Klassiker-Ausgaben. Berlin bei Hempel.

[3] Neuerdings (1860) ist das alte Lustspiel wieder abgedruckt in der (Paris bei Firmin Didot) erschienenen Sammlung von »Chefs-d'œuvre des Auteurs comiques« pag. 69—109. Außerdem verweisen wir auf O. Dickmann, Maistre Pierre Patelin. Essai littéraire et grammatical 2c. Programm des Johanneums, Hamburg 1875. — Diese Abhandlung enthält als Einleitung eine Übersicht über die Entwicklungsgeschichte des franz. Theaters, geht dann speziell auf die Farce ein und behandelt besonders ausführlich und gründlich die Sprache derselben. Mit Recht erfährt sie deshalb eine sehr empfehlende

der Handlung wiedergegeben. Der neuen Bearbeitung sollte aber ein wesentliches Element des Lustspiels, die Liebesintrigue, nicht fehlen, und deshalb läßt sie Valer, den Sohn des Tuchhändlers, wider den Willen seines Vaters Henriette, die Tochter des schlauen Advokaten, lieben. Außerdem ist noch ein Brautpaar da: Agnelet der Schäfer und Colette, das Dienstmädchen in Patelins Hause. Wie immer unterstützen die Dienstleute ihre junge Herrschaft, und diesmal wird besonders durch Colette die glückliche Vereinigung der Liebenden herbeigeführt. Schon im Prozesse hatte nämlich Patelin darauf hingewiesen, daß der Blödsinn des immer nur „Bäh!" sagenden Agnelet von den Schlägen herrühre, die ihm sein Herr, der Tuchhändler, auf den Kopf gegeben habe. Letzterer hat dies nicht gerade geleugnet und muß jetzt, als Colette vorgiebt, Agnelet sei infolge der notwendig gewordenen Operation gestorben, den Heiratskontrakt unterschreiben, um sich vor der ihm drohenden Todesstrafe zu retten. Als der neue Betrug ans Licht kommt, kann er doch seine Unterschrift nicht zurückziehen, denn er hat die Klausel des geriebenen Patelin nicht beachtet, die ihn zu 10 000 Thaler Reugeld verurteilt. Die 6 Ellen Tuch endlich sieht der Advokat als Hochzeitsgeschenk an, und so hat der Kaufmann seine Hammel und sein Geld verloren — und die gebratene Gans nicht zu essen bekommen.

[**Von Ekhof's Spiel als Patelin**] sagt Schröder (Meyer, a. a. O. II, 2, 16) — allerdings im stärksten Widerspruch mit Lessing — „Hier wetteiferte er mit dem zotenvollsten Hanswurst".?!

[**Lessing's Freigeist**][1] (Lustspiel in 5 Aufzügen 1749. Werke I,

---

Beurteilung im Märzheft der Franco-Gallia 1884. — Daselbst werden von neueren und neuesten Bearbeitungen noch angeführt:

1. E. Fournier, la vraie farce de maître Pathelin, mise en trois actes et en vers modernes. Paris 1872.
2. A. Bösch, Advokat Pathelin, Lustspiel in 3 Akten von Brueys, für die deutsche Bühne bearbeitet. Frankfurt a. M. 1879.
3. Graf Wickenburg, Meister Pathelin, altfranzösischer Schwank. Übersetzt und für die deutsche Bühne bearbeitet. Wien 1883.

Schließlich kann ich noch als die neueste mir bekannt gewordene wissenschaftliche Arbeit über die Patelin-Farce und ihre Nachahmung die ausführliche Abhandlung von K. Schaumburg in der Zeitschrift für Neufranzösische Sprache und Litteratur 1887, Bd. IX, Heft 1. Seite 1—43 anführen. —

[1] Brawes Freigeist, ein fünfaktiges Trauerspiel, in Prosa (nicht in Jamben, wie S. & T. p. 89 sagen), rang, wie bereits oben (K. 46) gesagt wurde, mit Cronegks Kodrus um den Preis und ist zuerst beurteilt und ab-

433—504) zeigt zwar, wie es der Verfasser selbst (Werke IV, 434 Anmerk.) andeutet, in seiner Fabel einige Verwandtschaft mit dem 3aktigen Lustspiel des Delisle:[1] »Les Caprices du Cœur et de l'Esprit«, aber ebenso gewiß ist es, daß Lessing eine fremde Erfindung auf eigenste Art genutzt hat. Greift doch die Entstehung dieses Lustspiels tief in den Kampf ein, den er wegen seiner Neigung zum Theater und zur dramatischen Dichtung mit seinem Vater zu bestehen hatte. Letzterer ging soweit, dem Sohne vorzuhalten, daß ein Kömödiendichter kein guter Christ sein könne. Darauf antwortete ihm Lessing d. d. Berlin den 28. April 1749 (Werke XII, 17), daß er den Beweis dieser Behauptung nicht ergründen könne; ein Komödienschreiber sei ja ein Mensch, der die Laster nach ihrer lächerlichen Seite schildere, und ein Christ brauche doch wohl nicht die Laster so hoch zu schätzen, daß er nicht über sie lachen könne. Dann fährt er fort: „Und wenn ich Ihnen nun gar verspräche, eine Komödie zu machen, die nicht nur die Herren Theologen lesen, sondern auch loben sollen? halten Sie mein Versprechen für unmöglich? Wie, wenn ich eine auf die Freigeister und die Verächter Ihres Standes machte? Ich weiß gewiß, Sie würden Vieles von Ihrer

gedruckt in der Bibliothek der schönen Wissenschaften. Bd. II, Anhang. 1758. Es ist ein wüstes Schauerdrama, in welchem besonders der Hauptcharakter ein unnatürliches und unerklärtes Rätsel bleibt. Henley, so heißt dieser fanatisch leidenschaftliche Mensch, hat aus eifersüchtiger Rache seinen früheren Freund Clerdon zu einem Verschwender, zu einem Wüstling und — Freigeist gemacht. Er erstickt jedes Gefühl der Reue in ihm, er weiß sogar die Bemühungen aufrichtiger Freunde, vor allen Granvilles, welcher der Bruder seiner Geliebten Amalia ist, zu Schanden zu machen. Freilich bebt er vor keiner Schurkenthat zurück (Meuchelmord scheint nach seinen Reden ihm etwas ganz Vertrautes zu sein!) und durch untergeschobene Briefe weiß er Clerdon gegen Granville in Wut zu setzen, ja er giebt ihm den Rat, den vermeintlichen Verräter zu ermorden. Den noch Schwankenden stachelt Henley durch neue niederträchtige Ränke. Er giebt vor, daß Granville ihn aufgefordert, sofort seine Verbindung mit Amalien zu feiern. Das wirkt; Clerdon wird Granvilles Mörder. Der Sterbende enthüllt ihm freilich das Geschehene und bittet den Zerknirschten, wieder ein Christ zu werden. Der letzte Akt ist mit endlosen Deklamationen der Verzweiflung, der Wut, des Schmerzes, angefüllt. Henley gefällt sich noch einmal darin, sich selbst in seiner ganzen Ungeheuerlichkeit darzustellen, dann erhält er seinen Lohn, denn Clerdon stößt ihn mit dem Dolche nieder, und doch hat der Schändliche noch einen Triumph der Rache (dies sind seine letzten Worte), denn er sieht seinen Feind als Selbstmörder an seiner Seite sterben.

[1] Vergleiche Register.

Schärfe fahren lassen." — Stehenden Fußes folgte „Der Freigeist", und nun sind es nicht mehr, wie bei dem französischen Dichter, zwei gewöhnliche Liebhaber von verschiedenen Temperamenten, welche zu einem Austausch der ihnen irrig zugedachten Bräute kommen, sondern die Vertreter entgegengesetzter religiöser Lebensanschauungen: Theophan, der gläubige, liebevolle Geistliche, und Adrast, der argwöhnische Freigeist, welcher der Welt und sich selbst zum Trotz in allen Geistlichen, also auch in dem sich für ihn aufopfernden Theophan, nur Heuchler und Schurken sieht, bis er endlich beschämt sein Vorurteil eingestehen muß. Diesen beiden ernsten Gestalten hat der Dichter mit großem komischen Geschick zwei Karikaturen der für alle Zeit bedeutungsvollen Gegensätze an die Seite gestellt und somit dem Zuhörer eine heitere Erholung nach den oft gar zu gründlichen Erörterungen der Hauptpersonen verschafft. (Vergl. Danzel, a. a. O. I, 159. — Graul, Soester Programm 1869. (Lessing als Lustspieldichter.) S. 19 f.)

[**Die Rollen sind — wohl besetzt.**] Außer dem von Lessing so gelobten und auch von Schröder (a. a. O. I, 147) gerade in der Rolle des Theophan als vorzüglich bezeichneten Böck,[1] spielte Ekhof den Adrast und zwar nach Schröder (a. a. O. II, 2, 16) „sehr gut" bis auf den fehlenden Liebhaberkörper. (?) Endlich gab Frau Hensel die Henriette und wird nicht verfehlt haben, das eilte unbesonnene Mädchen zu theatralischer Geltung zu bringen.

[**Der Schatz, Schäferspiel von Pfeffel**][2] war von mir (auch von S. & T.) für die 1. Ausgabe der „Materialien" nicht aufgefunden worden. Jetzt bin ich in der Lage, mitteilen zu können, daß er in Frankfurt a/M. 1761 bei Garbe erschienen ist. Eine

---

[1] Böck, Johann Michael, wurde 1743 in Wien geboren, war zunächst Barbier, seit 1762 aber in der Ackermannschen Gesellschaft. Nach dem Scheitern der Hamburgischen Entreprise blieb er bei Seyler; seit 1775 war er in Gotha und wurde Ekhofs Nachfolger in der Direktion. Er entsprach aber den Erwartungen zu wenig, die Hofbühne wurde aufgegeben, und B. ging 1779 nach Mannheim. Hier trat er, der, wie Schröder sagt, zwar „Festigkeit, aber keine innere Geisteskraft besaß", hinter einem Iffland, Beil, Beck ziemlich zurück, dennoch hat er den Karl Moor in Schillers Räubern mit „gewohnter Sicherheit" gespielt. Er starb plötzlich 1793.

[2] Pfeffel (Gottlieb Konrad, geboren in Colmar 1736, seit 1758 blind, † 1809 in seiner Geburtsstadt im Elsaß), ist durch seine Fabeln und poetischen Erzählungen bekannt.

ausführliche Analyse findet sich in dem Anzeiger zur Zeitschrift für das deutsche Altertum. Herausgegeben von Steinmeyer, Berlin. Neue Folge Bd. XI (1879) S. 133—141 von Erich Schmidt. — Außerdem hat Herr Prof. Scherer (Berlin) die Güte gehabt, mir ein ihm gehöriges Exemplar des „Schatzes" zur Verfügung zu stellen, und bin ich deshalb in der Lage, den Inhalt dieses dem Prof. Gellert gewidmeten, in Alexandrinern geschriebenen, einaktigen Schäferspiels, wie folgt, zu geben:

Chrysant, ein vornehmer Bürger aus der Stadt, von dem wir hören, daß ein furchtbares Gewitter sein prächtiges Haus zerstört hat, gräbt im Walde (dem Schauplatze der Handlung) nach einem von ihm selbst dort verborgenen Goldschatze. Da er ihn nicht findet, will er sich aus Verzweiflung das Leben nehmen. Hylas, ein junger Schäfer, entwindet ihm den Dolch und preist die Götter, die seine Schritte zum Aufsuchen eines verlorenen Schafes in den Wald gelenkt haben; einen ihm als Dank angebotenen kostbaren Ring will er dagegen nicht annehmen, denn er besitzt ja einen viel schöneren, „den seine Margaris ihm heute aus Veilchen und Narzissen geflochten hat". Solche Zufriedenheit und solches Liebesglück überwältigt den menschenfeindlichen Chrysant, er erzählt seine Geschichte, erzählt den Verlust seiner ganzen Habe und das Verschwinden des von ihm selbst vergrabenen Schatzes. Kaum hört dies Hylas, so eilt er mit dem Ausruf, daß er den Schatz gefunden, fort und bringt dem erstaunten Chrysant das verloren geglaubte Gold in einem Hute wieder. Dieser bewundert das erhabene Herz und will dem Jüngling alles schenken. Der aber bittet nur um den Topf, der den Schatz ursprünglich enthielt, damit er denselben am Geburtstage seines Vaters mit Blumen geschmückt den Göttern weihen kann. Zu den Vorigen kommt die junge Schäferin Margaris und erzählt selbst verzweifelnd dem verzweifelnden Hylas, daß ihre Mutter sie dem alten, aber reichen Damon zur Gattin bestimmt habe. Die hinzutretende Mutter Myrtha bestätigt dies und schilt die Tochter, daß sie dem jungen Schäfer nachgegangen sei. Infolgedessen sinken Hylas und Margaris beide ohnmächtig ins Gras! Die erschreckte Mutter wird durch Chrysant umgestimmt, zumal derselbe den Liebenden eine Herde als Brautschatz bestimmt. Es ist dies aber unnötig, denn wie Palämon,

der Vater des Hylas, berichtet, ist Damon so eben beim Kirschen-pflücken vom Baume gefallen, hat sich tödlich verletzt und das junge Paar zu seinem Erben eingesetzt. Da will Chrysant durch eine schöne That die Tugend belohnen, und bietet dem alten Palämon all sein Gold an. Der aber fordert ihn auf, dasselbe zweien verarmten Schäfern zu geben und dann als Gast und Bruder das Paar mit ihm zum Altar zu geleiten, um sodann fern von der Welt mit ihnen vereint glücklich zu leben. — — Man möchte das Ganze als eine sauber ausgeführte Miniatur-Malerei bezeichnen, welche in ihrer wohlklingenden, stark sentimentalen Sprache, besonders auch durch die unnatürliche Reinheit der Charaktere und idyllische Verschwommenheit der Handlung an Geßner erinnert. —

Von demselben Gesichtspunkte aus ist zu beurteilen das einaktige Drama:

[**Der Eremit,**] oder wie das Stück in der mir vorliegenden Ausgabe (Berlin 1773, 2. Auflage) genannt wird: „Der Einsiedler".

Inhalt: Theodor, der Einsiedler, klagt über sein hartes Geschick, das ihn seit 15 Jahren verfolgt, seitdem er, wie es scheint, um sein Volk vor dem Übermut eines jungen Herrschers zu retten, selbst die Hand nach dem Throne ausstreckte und nur mit Mühe dem Tode entgehend sich und seine Frau in eine Einöde flüchtete. Die Gattin ruht längst im Grabe, Seraphine aber, die Tochter, die jene ihm sterbend gebar, und die sich für eine elternlose Waise hält, beglückt ihn durch ihre engelgleiche Anmut und Tugend. Um ihretwillen hat Theodor einen alten Diener zu einem weit entfernten Freunde gesandt; da jedoch weder der eine noch der andere etwas von sich hören läßt, soll Seraphine aus dem Munde des sich dem Tode nahefühlenden Greises ihre Abstammung erfahren. Aber der Einsiedler vermag trotz eines langen Gespräches nicht das Geständnis über seine Lippen zu bringen. Als nun der wackere Diener Fromhold zurückkehrt und nicht nur die Nachricht bringt, daß seinem Herrn verziehen ist, und er zurückkehren kann, sondern auch, daß der junge Graf Adelskron in Liebe zu Seraphinen erglühend (?) mitgekommen ist, da sagt Theodor Seraphinen, daß sie seine Tochter ist, und fügt hinzu, daß ein Bruder, der sie innig liebe, angekommen sei. Die letzten Scenen sind wirklich anmutig, wenn auch teilweise überschwenglich. Der junge Adelskron giebt die Rolle als Bruder bald auf, und auch Seraphine „nimmt das gerührte Herz, das sie ihm geschenket, nicht zurück." — Der Einsiedler sagt dem Grabe seiner Gattin lebewohl, um wenigstens noch einige Zeit das Glück seiner Kinder zu teilen.

[**kostbar,**] in gleicher Bedeutung auch: St. 59. 248. St. 85. 358 gebraucht, ist nur als Übersetzung des französischen précieux

verständlich. Letzteres bedeutete einst (zu Molières Zeit) fein=gebildet und erhielt dann sehr bald den Beigeschmack von: geschraubt, gesucht, geziert. (Man denke an Molières Lustspiel: Les Précieuses Ridicules.) In letzterer Bedeutung wurde unser Adjektiv kostbar von Schriftstellern des vorigen Jahrhunderts gebraucht, vgl. Grimm, Deutsches Wörterbuch. — Sachs, Dictionnaire encyclopédique.

Stück 15.

[**Zaïre von Voltaire.**] Tragödie in 5 Akten und in Versen, zum erstenmal aufgeführt am 13. August 1732 (nicht 1733, wie Lessing sagt). Die in Hamburg benutzte Übersetzung, ebenfalls in Alexandrinern, ist von dem Magister Joh. Joach. Schwabe, dem treuen Jünger Gottscheds, und steht im 2. Teil der „Deutschen Schaubühne“ (1741). Dem franz. Stücke geht (Œuvres II, 2) zunächst ein Avertissement voraus, welches Lessing in der mit Anführungszeichen versehenen Stelle wörtlich übersetzt.

[**Polyeuct**] Drama von Corneille, siehe K. 27.

[**Gang und Inhalt der Tragödie Zaïre.**] Der junge ritterliche Orosman herrscht als Sultan in Jerusalem; er ist von den edelsten Absichten erfüllt, will seine Leidenschaften zügeln und seine Sklavin Zaïre zu seiner alleinigen Gattin machen. Zaïre ist zwar von christlichen Eltern geboren, aber in der muselmännischen Religion erzogen und hört deshalb nicht auf die Vorstellungen ihrer Freundin Fatime, welche sie an ihre Herkunft und an den französischen Ritter Nerestan erinnert, der nach Frankreich gegangen ist, um Lösegeld aufzubringen. Sie liebt Orosman, sie hat ihre Eltern früh verloren, sie kennt nur die Religion Muhammeds und glaubt nicht an Nerestans Rückkehr. Aber der Ritter kommt wirklich und bringt das Lösegeld für die zehn gefangenen Christen, nur für sich selbst hat er es nicht aufbringen können und deshalb will er wieder Sklave werden. Diese Selbstaufopferung nimmt Orosman nicht an, zugleich verweigert er aber auch die Freigebung Lusignans, des früheren Königs von Jerusalem, und sodann Zaïrens, „die seinen Händen zu entreißen, sich Frankreichs Könige und Ritter vergeblich verbinden würden.“ Als darauf der junge

Nerestan dringender wird, heißt er ihn — wiewohl der Eifersucht fremd — die Stadt verlassen, und befiehlt, die Vorbereitungen zum Hochzeitsfeste zu treffen.

Akt 2. Nerestan beklagt es dem von ihm befreiten Ritter Chatillon gegenüber, daß er Zaïre nicht an den Hof des edlen Ludwig[1] führen könne, da sie ja die Christen um des Sultans wegen vergißt; mehr noch schmerzt es ihn, daß Lusignan in Ketten bleiben soll, der edle König, dessen letzte, traurige Schicksale Chatillon mit lebhaften Farben schildert. Nerestan kennt sie, denn er ist bei der Zerstörung von Cäsarea als Kind mit Zaïre in den Palast des Sultans gebracht worden. Sie hat freilich den Christenglauben schmählich aufgegeben und könnte doch allein Lusignan retten. Zaïre hat es bereits gethan — und kündet dem aus dem Kerker herbeigeführten Lusignan in Orosmans Namen die Freiheit an. Nun folgt die ergreifende Scene, in welcher der alte König Zaïre und Nerestan als seine in dem Blutbade allein übrig gebliebenen Kinder erkennt. Aber Zaïre darf seine Tochter nur sein, wenn sie sich Christin nennt. Sie gelobt es, doch in demselben Augenblicke läßt der Sultan sie von den „Ungläubigen" wegholen, und sie kann nur schwören, das für alle verhängnisvolle Geheimnis zu bewahren.

Akt 3. Orosmans Liebe konnte sich nicht stärker offenbaren als in der Freilassung seines Todfeindes Lusignan; der schwergeprüfte Greis aber erliegt der Freude des Wiedersehens und dem Schmerz über die Tochter, welche nicht die heilige Taufe empfangen hat. Deshalb bestürmt sie ihr Bruder Nerestan, zunächst die Christenweihe zu empfangen und dann ihr Schicksal zu entscheiden. Sie kämpft den tragischen Kampf zwischen Pflicht und Liebe, sie liebt, und bittet doch Orosman, das Fest der Hochzeit noch hinauszuschieben. Ihre verzweiflungsvollen Worte bleiben dem Sultan unverständlich, er ahnt Verrat von seiten Nerestans, die Eifersucht erwacht, mit ihr der Entschluß, als despotischer Herrscher zu verfahren.

Akt 4. Im Zwiegespräch mit Fatime schwankt Zaïre aufs neue zwischen Liebe und Christenglauben; aber die Liebe, die sich

---

[1] Ludwig der Heilige, König von Frankreich 1226—1270.

auf Orosmans edle Gesinnung gründet, behält die Oberhand. Das fühlt auch der Sultan, er ist nicht verschmäht, und doch verbirgt die Geliebte ein Geheimnis vor ihm! Da fällt ein Brief in seine Hände, der Zaïre auffordert, sich auf geheimen Wegen zur Moschee zu begeben und dort den sie sehnsüchtig Erwartenden zu treffen. Natürlich hält Orosman die Untreue für erwiesen, richtet seinen Verdacht auf Nerestan und hat nun den dramatisch-effektvollen Auftritt mit Zaïre, welchen wir St. 16 zu besprechen haben. Der Sultan will strafen, aber zuvor klar sehen. Zaïre soll den Brief erhalten, und Nerestan ergriffen werden, sobald er sich dem Serail nähert.

Akt 5. Zaïre hat den Brief erhalten und in tiefem Seelenschmerz, gedrängt durch das eifrige Zureden Fatimens will sie der Aufforderung Nerestans Folge leisten und sich zur Taufe begeben. Doch Orosman hat alle ihre Schritte bewacht, er lauert mit dem Dolche, und als sie Schritte vernehmend die Worte spricht „Bist du es, Nerestan, den ich so lang erwartet?" stürzt er hervor und durchbohrt die von ihm treulos Gewähnte. Zaïre sinkt mit den Worten „ich sterbe, o mein Gott!" in die Coulisse. (Man beachte die gewagte Neuerung, welche Voltaire mit diesem Leichnam auf der Bühne den so oft gerühmten »bienséances« der klassischen Bühne gegenüber unternahm!) Als nun aber Nerestan herbeigeführt wird und mit dem Schmerzensruf „O meine Schwester!" auf den Leichnam der Unglücklichen stürzt, da weiß der Sultan, was er gethan hat. Er befiehlt, die Christen freizulassen, er klagt sich an, die tugendhafteste Frau ermordet zu haben, und indem er ganz besonders Nerestan dem Schutze der Seinigen empfiehlt, tötet er sich neben der Leiche der geliebten Zaïre.

[**Galanterie und Liebe**] bilden dieselben Gegensätze wie: konventionelle Kunst und wahre Natur; sie gelangen zur Darstellung in Voltaires Zaïre und — Shakespeares Romeo und Julie. Damit giebt Lessing einen neuen Belag von seiner hohen Begeisterung für den genialen englischen Dichter und von der tief eingehenden Würdigung seiner Werke. Schon 1759 hatte er in den „Litteraturbriefen" (Werke VI, 41 f.) auf die Vorzüge hingewiesen, welche Shakespeare in jeder Beziehung vor Corneille, Racine und Voltaire voraus hat. Er hatte ihn daselbst ein Genie

genannt, das alles bloß der Natur zu danken zu haben scheint und nicht durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst abschreckt; er hatte hervorgehoben, daß Shakespeare den Alten sehr viel näher stände als die Franzosen, die sich doch soviel darauf einbilden; denn während sie auf den gebahnten Wegen der Alten ihnen doch nur in der mechanischen Einrichtung nahe ständen, erreiche sie der Engländer auf wunderbar selbst gewählten Wegen im wesentlichen. — Die Dramaturgie hat bereits auch Shakespeares Lob verkündet, seine treffliche Ansicht von der Schauspielkunst (St. 5. K. 39), seine Meisterschaft in der Darstellung des Gespenstes im Hamlet (St. 12. K. 71); an unserer Stelle nun wird in treffenden Bildern und scharfsinniger Deduktion der Dichter, von dem es St. 69. L-M. 292 heißt,[1] „daß er unter allen Dichtern seit Homer die Menschen — vom Könige bis zum Bettler — am besten gekannt und mit einer Art von unbegreiflicher Intuition durch und durch gesehen hat" — als ein Herzenskündiger auf dem Gebiete der Liebe und Eifersucht gepriesen; während Voltaire trotz aller Nachahmung nur eine matte Kopie liefert, weil er eben über die Deklamation nicht hinaus kommt. — Über die späteren Stellen, an denen Shakespeare in der Dramaturgie erwähnt wird, siehe das Register.

[**Othello ist das Vorbild des Orosman gewesen,**] wie nicht bloß aus der Anlage des Charakters der Hauptperson und der Handlung, sondern auch aus vielen Einzelheiten leicht zu erkennen ist. Dennoch erwähnt Voltaire in den sehr ausgedehnten Vorreden und Widmungsschriften vor seiner Zaïre, in denen er gerade sehr viel vom englischen Theater spricht, diese Quelle gar nicht. Voltaires Verhältnis zu Shakespeare ist überhaupt ein höchst eigentümliches, weil er eben kein rechtes Verständnis für ihn hatte, und, wie schon Hettner bemerkt (Litteraturgesch. Bd. II, S. 233) ihm Sinn und Gefühl für die feinsten Schönheiten des englischen Dichters abgingen. Darum lobt er ihn bald außerordentlich, bald tadelt er ihn unmäßig wegen seiner Geschmacklosigkeit, nennt ihn einen großen Narren und meint, daß die Natur in seinem Kopfe alles Große und Erhabene mit der niedrigsten Gemeinheit und

---

[1] Wielands Worte aus dem „Agathon".

Roheit verbunden habe. — Benutzt hat er ihn trotzdem tüchtig — das zeigt besonders sein »Mort de César«. — Als er aber auf seinen gar zu derben Plagiaten ertappt wurde, fing er eine unglaublich boshafte Opposition gegen Shakespeare an und bekämpfte in erbittertster Weise alle Bemühungen, den englischen Dichter in Frankreich einzuführen. Der Grund liegt klar zu Tage, er fürchtete für den Ruhm der französischen Klassiker, am meisten für den eigenen! — Eingehend und mit scharfer, klarer Kritik gegen Lacroix (Histoire de l'influence de Shakespeare sur le théâtre français. Brüssel 1856) behandelt diesen Gegenstand A. Schmidt in dem Programm der Königsberger städtischen Realschule. Ostern 1864. „Voltaires Verdienste um die Einführung Shakespeares in Frankreich."

[**Cibber**[1] **sagt** .....] Die von Lessing citierten Verse stehen in dem Prologe, welcher die sofort zu erwähnende englische Übersetzung der Zaïre einleitet. Geschrieben ist derselbe, wie in der mir vorliegenden 2. Auflage der Tragedy of Zara (London 1758) ausdrücklich bemerkt ist, von Colley Cibber, Esq; gesprochen wurde er von Mr. Cibber, dem Sohne des Vorigen, und dem Gatten der jungen Schauspielerin. Erst nach dieser Notiz, welche sich in anderen Ausgaben der Zara (z. B. London 1791) nicht findet, ist der Prolog verständlich. Er beginnt nämlich mit dem

---

[1] Es sind zwei Männer dieses Namens zu unterscheiden, Vater und Sohn. Der erstere, Colley Cibber, ein Schauspieler und Lustspieldichter, stammte aus einer holsteinischen Familie, wurde 1671 zu London geboren und widmete sich früh der Bühne. Trotz seiner schmächtigen Figur errang er doch durch sein entschiedenes Talent bedeutenden Beifall. Daneben dichtete er für das Theater (am meisten genannt ist sein Lustspiel: The carless Husband, und eine Nachahmung des Tartuffe: The Non-juror). Um 1731 hat er das Theater verlassen, nachdem er kurz zuvor „Hofdichter" geworden war. Als solcher spottete er selbst über seine schlechten Verse und hatte besonders von Pope viele satirische Angriffe zu erdulden. 1740 schrieb er eine „Apologie seines Lebens", er starb 1757. Seine dramatischen Werke erschienen in 5 Bdn. zu London 1777. — Der Sohn des Vorigen ist: Theophilus Cibber, geboren 1703, † auf einer Überfahrt nach Dublin 1758. Er ist ebenfalls Schauspieler und Schriftsteller, aber Leichtsinn und Sittenlosigkeit haben seine Talente verkümmert; dennoch finden wir ihn als Schauspieler rühmend erwähnt und als den Verfasser eines sehr brauchbaren Buches bezeichnet: The Lives of the Poets of Great-Britain and Ireland etc. 5 Teile 1753. Freilich wird behauptet, daß ein Schotte, Rob. Shiels, diese Biographien englischer Dichter geschrieben resp. gesammelt, die Erlaubnis aber, den Namen Cibbers als Autor vorzusetzen, mit 10 Guineen erkauft habe. — Andere leugnen dies; jedenfalls muß Cibbers Name keinen schlechten Klang gehabt haben.

Gedanken, daß die französischen Dichter ihr Feuer durch kritische Bedächtigkeit ersticken, während die englischen Schriftsteller die Freiheit der Natur beanspruchen und ihre Scenen mit ungehemmtem Feuer durchglühen. Während nun bis dahin niemals die ruhige Überlegung eines Racine von der warmen Leidenschaft eines Shakespeare erfüllt sei, könnte man jetzt vielleicht beides verbunden sehen, denn (nun folgen die unter dem Texte stehenden Verse)

> Von Englands Dramen angefeuert nennt
> Begeistert und gehoben seine Muse
> Zaïrens Dichter. An Othellos Qual,
> An seinem Wüten steigert' er die Kraft
> Des eignen Ausdrucks und ergriff den Brand,
> Der dieses Dramas Scheiterhaufen zündet.

Sodann erwähnt der Prolog die Erfolge der Voltaireschen Zaïre, die vierzig Mal ein weinendes Publikum versammelt habe, und übergiebt das Werk „unseres englischen Freundes" mit bescheidenem Vertrauen dem Urteile der Zuschauer. „„Soweit, heißt es, hat der Verfasser gesprochen, nun aber bringt der Schauspieler (das ist also doch wohl Theophilus Cibber), dessen junge Frau zum erstenmal als Zaïre die Bühne betrat (vgl. K. 113), mit zitterndem Herzen seine demütige Bitte vor; das größte Wagstück seines Lebens glücke oder mißglücke an diesem Abend, je nachdem das Publikum — eine Frau aufnimmt.""
Mit ausführlichen und warmen Worten der Empfehlung für die junge Künstlerin schließt der Prolog.

[**Wielands Übersetzung des Shakesspeare**] erschien in 8 Bdn. zu Zürich 1762—1766 und zwar — mit Ausnahme des Sommernachts-Traumes — in Prosa. Sie enthält 22 Stücke und hat trotz aller Mängel und Gebrechen, die teils in wirklichen Fehlern, teils in undeutschem Ausdruck, teils in höchst willkürlichen Auslassungen bestehen, das große Verdienst, der Kenntnis Shakespeares in Deutschland die Bahn gebrochen zu haben. Deshalb begrüßte auch Goethe sie mit Freuden, und sagt von ihr in „Wahrheit und Dichtung" (Werke XXII, 55) „sie ward verschlungen, Freunden und Bekannten mitgeteilt und empfohlen." Sie fand aber auch entschiedene Gegner und erfuhr manche herbe Kritik. Eigentümlich ist es, daß der Tadel aus zwei verschiedenen Lagern kommt; zu-

nächst von denjenigen, welche trotz aller Hochachtung vor Shakespeare doch eigentlich die Furcht hegen, er werde durch seine Unregelmäßigkeit und Zügellosigkeit viel Unheil in der deutschen Litteratur anrichten. Deshalb hätten sie am liebsten gar keine Übersetzung von Shakespeare gewünscht, denn eigentlich könne sich doch nur derjenige mit ihm befreunden, welcher der englischen Sprache mächtig und mit englischen Sitten und englischem Humor vertraut sei. Von diesem Gesichtspunkt geht sowohl die Kritik in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften“ 1763 Bd. IX. Stück 2. S. 257 ff., als auch die in der „Allgemeinen deutschen Bibliothek“ 1766 Bd. I. Stück 1. S. 300 aus. Die erstere (wie Jördens sagt, von Chr. F. Weiße) giebt dann noch ein ausgedehntes Sündenregister und nennt die Übersetzung wegen der allzugroßen Treue „ekel und unverständlich“; die zweite fertigt die ganze Arbeit sehr kurz ab und meint, daß Wieland den Autor nicht genug studiert habe. — Gegen solche mißgünstige Beurteilung remonstrierte Wieland in der Vorrede zum 8. Bde. seiner Übersetzung, und deshalb brachte die Allgemeine deutsche Bibliothek (1766) Bd. XI. Stück 1. S. 51 ff. einen längern Artikel, welcher den frühern mildern sollte, Wielands Arbeit im allgemeinen als etwas sehr Verdienstvolles bezeichnet, aber trotzdem an den gerügten Mängeln in Bezug auf Sprache und Verständnis festhält. — Von ganz anderer Art ist sodann der Tadel derjenigen, welche bereits in der Gärung der später sogenannten Sturm- und Drang-Periode begriffen, in der Nachahmung Shakespeares, das heißt aber eigentlich in dem Pochen auf seine Untugenden, das Heil der deutschen Dichtung erblickten. Ihnen genügte daher die Wielandsche Übersetzung, welche gerade die Kraftstellen mit allerdings absonderlicher Willkür milderte oder ganz fortließ, gar nicht, und als ihr Stimmführer fiel Gerstenberg (der Verfasser des Ugolino) in einem besonderen Aufsatze „Versuch über Shakespeares Werke und Genie“ (1766) in maßlos grober Weise über Wieland her. — Vgl. R. Genée: Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland (Leipzig 1870) Seite 95—104; 206—212.

[**auf dem Theater in Drury-Lane**] (bei Maltzahn verdruckt: Dury-Lane), ein berühmtes, nach dem Stadtteil benanntes Londoner Theater, an welchem Cibber Mitdirektor war.

[**Aaron Hill**][1] brachte seine englische Übersetzung der Zaïre 1735, nach andern Angaben 1736, auf das Theater in London (zuerst in den Long-Room in Villars-Street, später auf die Bühne in Drury-Lane). Unter seiner Feder hat das franz. Stück, wie Lessing sagt (Werke IV, 335),[2] nichts verloren, er hielt sich an den Geist und den Buchstaben des Originals, machte nur unbedeutende Veränderungen an den Namen und an der Sprache, so weit sie ihm durch die Nationalverschiedenheiten geboten schienen, und selbst Voltaire muß es ihm nachrühmen (Œuvres II, 19 f.), daß er treu und natürlich seine Diktion wiedergegeben hat, während doch sonst die englischen Dichter an Übertreibung und Schwulst des Ausdrucks litten. — Außerdem sagt Hill in der Vorrede zu seiner Zara, daß er in Bezug auf die Aufführung den Versuch gemacht habe, die englischen Schauspieler von ihrer verkehrten, unnatürlich-affektierten Manier abzubringen; dazu half ihm einerseits die ausländische Dichtung und andererseits der glückliche Umstand, daß ein Verwandter[3] — kein Schauspieler von Fach — die Rolle des Orosman, und eine Debütantin — Frau Cibber — die Rolle der Zaïre übernahm.

[**Der Engländer Fackener**] oder vielmehr Falkener (Lessing schrieb den Namen, wie er das öfters thut, nach der Aussprache) ist ein Kaufmann, später Gesandter und dann ein als Minister hoch-

---

[1] Aaron Hill, geb. am 10. Februar 1685, gest. am 8. Februar 1749, führte in seiner Jugend insofern ein bewegtes Leben, als er 14 Jahre alt zu einem reichen Verwandten nach Konstantinopel ging und von da aus einen großen Teil von Ägypten und Palästina bereiste. Früh trat er als Schriftsteller auf, dichtete 1710 seine erste Tragödie Elfrid, wurde Theaterunternehmer am Drury-Lane und Hay-Market, gab Zeitschriften heraus, und übersetzte Zaïre, Alzire und Merope von Voltaire. Letztere Bearbeitung wurde von Garrick auf die Bühne gebracht. — Chambers, a. a O. I, 581 nennt Hills Zara das einzige Werk, welches von ihm populär wurde.

[2] Nach Lachmanns Ausgabe.

[3] Wenn Voltaire hieran im 2. Briefe an Falkener (Seite 18) und nach ihm Lessing, St. 16 L-M. 69 f., ein besonderes Raisonnement von einem wohlhabenden, vornehmen Manne anknüpfen, der kein Bedenken gehabt habe, öffentlich als Schauspieler aufzutreten, so giebt Hills Vorrede dazu keine Veranlassung. Noch bedenklicher ist mir die ganze Sache, wenn Cibber, Lives of the Poets etc. V, 270 sagt: ein armer Gentleman, William Bond, mit welchem Hill früher eine Zeitschrift herausgab, habe in der Vorstellung, die zu seinem Benefiz gegeben wurde, den Lusignan gespielt, und habe durch sein elendes Aussehen zu dieser Rolle sehr gepaßt. Möglich, daß in der Vorrede von Hill die Namen der Rollen verwechselt sind.

geschätzter Staatsmann. Voltaire widmete ihm die Zaïre und schrieb dazu 2 Briefe, welche sich in seinen Werken vor dem Trauerspiele (II, 3—13 und 15—24) befinden. Er nennt Herrn Falkener seinen „Landsmann auf dem Gebiete der Litteratur und seinen intimen Freund“; er plaudert mit ihm in Prosa und Vers, um ihm teils die für seine Zaïre leitenden Ideen, teils die Unterschiede der beiden Nationen, teils seine Ansicht über Hills Übersetzung mitzuteilen. In dem zweiten Briefe (Seite 19) nennt er auch Addison[1] „den verständigsten“ der englischen Schriftsteller und meint natürlich damit, daß er sich am meisten von der Regellosigkeit seiner Landsleute fern halte — und einigermaßen den Franzosen nähere.

[**Phädra — Cato — Cleopatra.**] Von diesen Aktschlüssen habe ich nur den zuletzt genannten auffinden können. Er gehört der Tragödie Drydens: All for Love, welche die Geschichte des Antonius und der Cleopatra behandelt, an. Cleopatra schließt hier den 3. Akt mit den Worten:

There I till death will his unkindness weep,
As harmless infants moan themselves asleep.

Phädra ist auch eine Person bei Dryden (Amphitruo or the two Sosias), gebraucht dort aber ebensowenig die Vergleichung mit einem Reh, wie dies die Phädra in der Tragödie: Phædra and Hippolytus von Edm. Smith thut. — Bei Cato denkt man wohl zunächst an das Trauerspiel von Addison, doch läßt sich der Vergleich mit dem Felsen in diesem Stücke nicht auffinden. Ob Voltaire auch genau citiert hat??

[**Voltaire muß wirklich die Übersetzung Hills**] nicht sehr genau angesehen haben, sonst hätte er nicht nur die gereimten Zeilen bei

---

[1] Joseph Addison (1672—1719), bekannt als Herausgeber der Wochenschrift »The Spectator« (Der Zuschauer), hochgeachtet wegen der Reinheit seiner Sitten und seiner liebenswürdigen Bescheidenheit, dichtete 1713 sein allerdings der französischen Klassik nachgebildetes Trauerspiel Cato (übersetzt von Louise A. V. Gottsched. Leipzig 1735 und 1753. — Spätere Übersetzung von Felß. Halle 1803). Außerdem gab er für das Theater eine Oper Rosamond, und ein Lustspiel »The Drummer«. Das letztere von Destouches ins Französische und nach diesem unter dem Titel „Das Gespenst mit der Trommel“ von Frau Prof. Gottsched 1740 ins Deutsche übertragen, wird St. 17 L-M. 75 f. besprochen werden. — Über Addison vergleiche Chambers, a. a. O. I, 549—555 und 624—628.

allen 5 Aktschlüssen bemerkt, sondern gewiß auch mit uns das gerechte Erstaunen geteilt, wenn wir finden, daß der Dichter seiner Zara einen „komischen Chorus" d. h. Zwischenspiele beigegeben hat, welche nach dem 1., 2., 3. und 4. Akte gesungen werden sollten!

[**Johnson**] (nicht zu verwechseln mit dem ausgezeichneten, als Lexikograph und sonst durch viele wissenschaftliche Schriften bekannten Samuel Johnson, 1709—84) ist der als dramatischer Dichter und Freund und Nebenbuhler Shakespeares berühmte Ben Jonson, geb. 1574. Er ging nach einer stürmischen Jugend auf das Theater und begann als Dramatiker mit zwei Lustspielen Every man in his Humour (1596) und Every man out his Humour (1599). Vergleiche St. 93. — Außerdem schrieb er allegorische „Masken", und von seinen Trauerspielen, auf die hier wohl Bezug genommen wird, sind Sejanus und Catilina zu nennen. Er starb 1637. Chambers, a. a. O. I, 122 ff., 206 ff.

[**Dryden.**] Vergl. K. 49. Als Titel seiner wenig beliebten Trauerspiele nennen wir u. a. The Conquest of Granada — Œdipus — Troilus and Cressida — The Duke of Guise — und besonders All for Love (Geschichte des Antonius und der Cleopatra).

[**Lee,**] Nathanael, geb. zu London 1657, gest. daselbst 1692 oder 1693, nachdem er von 1684—88 im Irrenhause zugebracht hatte. Er schrieb 11 Tragödien, unter denen als die besten Alexander the Great — Mithridates und besonders Lucius Junius Brutus genannt werden. Lessing hob die letztere hervor und sagt von Lee (Werke IV, 330):[1] „Er besaß den göttlichen Enthusiasmus eines Poeten und war besonders in dem Ausdrucke der zärtlichen Leidenschaften glücklich". Vergl. Chambers, a. a. O. I, 407.

[**Otway,**] Thomas, geb. zu Trotting in Sussex; studierte in Oxford, wurde 1672 Schauspieler, später Soldat und dichtete dann seine, wie Lessing (Werke IV, 330)[1] sagt, „wilden und unzüchtigen" Lustspiele. In seinen Trauerspielen aber ist er rührend und zeigt sich als einen Kenner des menschlichen Herzens. Vor allen gefeiert war sein „Befreites Venedig" (Venice Preserved)

[1] Nach der Ausgabe von Lachmann.

1682. Er starb im Elende 1685. Vgl. Chambers, a. a. O. I, 403 ff., wo aus den Proben auch die gereimten Aktschlüsse zu ersehen sind.

[**Rowe,**] Nikolas, geb. 1673 in der Grafschaft Bedford, studierte anfänglich die Rechte und wandte sich dann der dramatischen Dichtung zu. Sein erstes Trauerspiel The ambitious Step-Mother (1698) erhielt Beifall. Außerdem sind von ihm Tamerlan — Ulysses — Jane Shore — von welchem Drama Eschenburg (VII, 546 ff.) ausgedehnte Proben giebt. Rowe starb am 6. Dezbr. 1718. — Vgl. Lessing IV, 334.[1] Chambers, a. a. O. I, 606.

[**Pfeife oder Schlüssel.**] Über den wirklichen Gebrauch eines derartigen Instruments, mit welchem der Dirigent die Musiker avertierte, habe ich allerdings nirgends etwas finden können. Die Sache ist aber an sich verständlich, wenn man nur an die in früheren Zeiten fast durchgängig gebrauchten Schlüssel mit ausgehöhltem Rohr denkt, denn diese vertreten leicht die Stelle einer Signalpfeife.

Stück 16.

[**Die junge Aktrice,**] welche in London die Zaïre spielte, ist nicht, wie Lessing sagt, die Frau des Komödianten Colley Cibber, sondern die seines Sohnes Theophilus. Sie hieß Susanna Maria, geb. 1716, und war die Schwester eines zu seiner Zeit berühmten Komponisten Arne. Derselbe wollte sie zur Opernsängerin ausbilden. Als sie aber 1734 den Schauspieler Theophilus Cibber heiratete, entdeckte ihr Schwiegervater das hohe tragische Talent der schönen jungen Frau, und bereitete sie für die Bühne vor. Nach ihrer ersten bewunderten Leistung als Zaïre ist sie eine Zierde des englischen Theaters geblieben und wußte besonders die tragischen Leidenschaften zur Geltung zu bringen. Von ihrem sittenlosen Gatten trennte sie sich bereits 1738. Sie starb 1766. — Auch hat sie das Orakel von Saint-Foix für die englische Bühne bearbeitet.

[**Mademoiselle Gaussin**] oder Gaussem, nicht Gossin, wie Lessing wiederum nach der Aussprache schreibt, ward 1711 zu Paris

[1] Nach der Ausgabe von Lachmann.

geboren, zeigte früh Talent und Neigung für die Bühne, betrat zuerst am 28. April 1731 als Junia in Racines Britannicus das Theater in Paris und wurde am 6. Juli desselben Jahres als wirkliche Schauspielerin angestellt. Über ihr vortreffliches Spiel in der Tragödie, sowie besonders auch in der Komödie sind alle Stimmen einig (La Harpe, Cours de Littérature VIII, 401), und die dramatischen Dichter feiern sie in begeisterten Versen. So widmete Nivelle de La Chaussée ihr sein Drama: »Amour pour amour« und Voltaire schreibt jene liebessehnsüchtige Epistel (Œuvres II, 13) an die „junge Gaussin", in welcher er Zaïre ihr Werk nennt und ihren bezaubernden Augen und ihrer rührenden Stimme alle Erfolge zuschreibt.[1] Er hat sein Lebenlang dem Gotte der Verse und dem der Liebe gedient, jetzt wagt er es nur noch dem ersteren zu folgen, sonst möchte er zu ihren Füßen die Welt vergessend, nur von Liebe reden, während er jetzt leider! nur noch Verse dichten kann! — Mademoiselle Gaussin heiratete 1759 einen Herrn Tavlaigo, führte aber eine unglückliche Ehe, trat 1764 von der Bühne zurück und starb Pfingsten 1767. Vgl. Hamburgische Unterhaltungen 6. Band. (1768.) S. 17 ff.

[**Der Graf Gozzi,**] Gasparo — nicht zu verwechseln mit seinem jüngeren Bruder Carlo – geb. 1713 zu Venedig, gest. zu Padua 1786, ein namhafter Schriftsteller, Kritiker und Dichter, leitete eine Zeitlang das Theater San-Angelo und lebte dann ganz seiner umfassenden litterarischen Thätigkeit. Die Stelle aus seiner Zaïre lautet in metrischer Übersetzung etwa:

Der Todesschauer, der durch alle Adern
Mir rann, ist jetzt kein Schmerz mehr, das genüge
Dir, edle Seele, um dich zu befriedigen. —
Du wildes Herz, verruchtes, jammervolles,
Bezahl' die Schuld des gräßlichen Verbrechens.

---

[1] Zaïre est ton ouvrage.
Il est à toi, puisque tu l'embellis.
Ce sont tes yeux, tes yeux si pleins de charmes,
Ta voix touchante et tes sons enchanteurs,
Qui du critique ont fait tomber les armes,
Ta seule vue adoucit les censeurs. —

In neuester Zeit (1890) ist übrigens unter Zugrundelegung der Voltaireschen Tragödie eine zweiaktige Oper „Zaïre" (Musik von Vérouge de la Nux) in Paris aufgeführt worden.

Grausame Hände, die — o Gott! — vom Blut
Des teuren Weibes ihr befleckt seid, wo —
Wo ist der Dolch, daß noch einmal
Durch meine Brust — Weh mir! wo ist der Dolch?
Mit scharfer Spitze — — Nacht wird's in mir
Und dunkel innen!
Warum denn kann ich nicht — vergießen all mein Blut —
Doch, doch, ich kann's — geliebte Seele, wo
Bist du? — Ich kann nicht mehr — o Gott
Könnt' ich dich sehen! Mir schwinden meine Sinne, Gott!

[„**Verehret und gerochen**"] sind Worte aus der Übersetzung von Schwabe (Deutsche Schaubühne II, 426). Dann folgen noch 4 Verse; der sterbende Orosman sagt zu den Seinigen:

Verehret diesen Held, gebt ihm Begleitung mit. —
Nerestan.
Ich weiß nicht, wo ich bin, Gott leite meinen Schritt!
Ach muß mich deine Wut, dich zu bewundern, zwingen,
Und mir bei meinem Weh auch noch Betrübnis bringen?

Das ist allerdings eine schwache Übertragung der Voltaireschen Verse:

Orosman: Respectez ce héros, et conduisez ses pas.
Nerestan: Guide-moi, Dieu puissant, je ne me connais pas.
Faut-il qu'à t'admirer ta fureur me contraigne,
Et que, dans mon malheur, ce soit moi qui te plaigne?

[**Friedrich Duim**] wahrscheinlich der Vater des berühmten holländischen Schauspielers Isaak Duim[1] (1696—1782) war 1674 in Amsterdam geboren und ist erst nach 1751 gestorben. Er dichtete für die Bühne und war, wie ein holländischer Litterarhistoriker sagt, „ein Vielschreiber, von dem man nur hin und wieder ein Werk in die Hand zu nehmen braucht, um zu sehen, wie man nicht dichten soll." Es heißt dann ferner von ihm, daß er einen so großen Dünkel besaß, daß er die Haltung annahm, „als ob er Voltaire nach der Krone stechen wollte." Vgl. Van der Aa, Biographisch Woordenboek der Nederlanden. Haarlem 1858. Teil IV. S. 382. Daselbst sind seine dramatischen (übrigens in Amsterdam

[1] Gewiß hat Lessing diesen Schauspieler selbst gesehen, als er im Jahre 1756 auf der durch den Ausbruch des siebenjährigen Krieges vereitelten Reise nach England in Amsterdam vom 29. Juli bis zum September verweilte. Leider ist das Reise-Tagebuch Lessings verloren gegangen.

nicht aufgeführten) Dichtungen aufgezählt, und Zaïre in das Jahr 1751 gesetzt. — Neuerdings erschien und ist zu vergleichen „Geschichte des holländischen Theaters von Hellwald. Rotterdam 1874.“

[**Bogen des Ulysses.**] Anspielung auf die Freier der Penelope, denen es nicht gelang, den Bogen des heimgekehrten Helden zu spannen, während er selbst es mit Leichtigkeit vermochte. Odyssee XXI, 75—410.

[**In die Bilze gegangen,**] (wir schreiben Pilze) in übertragener Bedeutung = verloren gehen, verschwinden. Ebenso: in die Nüsse gehen, ursprünglich, um Pilze zu sammeln und Nüsse zu pflücken, ganz wie im Französischen aller chercher des champignons und aller cueillir des noisettes auch in bildlicher Bedeutung vorkommt, weil die eifrigen Sammler sich gar nicht von den Pilzen und Nüssen trennen können. Ferner wird angeführt: in die Wicken gehen, und ist mir außerdem als provinziell bekannt: in die Rüben gehen. Diese beiden Ausdrücke dürften zunächst von den Hasen ꝛc. gebraucht sein, welche sich in dem Kraute vor dem Jäger zu verstecken suchen und ihm „verloren gehen“.

[**In einer Monologe.**] Der eigentümliche Gebrauch dieses Wortes als Femininum findet sich bei Lessing auch St. 66. 80, und Werke IV, 390. Dort steht sogar die Monologue. Die letztere Form habe ich auch in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften“ (1764) Stück 1. S. 290 gefunden. Da das Wort im Französischen auch nur Masculinum ist, so kann man zur Erklärung höchstens an das Griechische ἡ μονολογία denken.

[**Remond de Sainte-Albine**]:[1] Le Comédien. Partie II. Chap. X. pag. 209 f. — Der von Lessing citierte Abschnitt handelt von der Kunst des Schauspielers, die Übergänge zu vermitteln (abzuschattieren, franz. nuer).

Der Verfasser nimmt die 6. Scene des 4. Aktes der Zaïre als Beispiel. Er ruft dem Schauspieler die vorliegende Situation und den Charakter des Orosman ins Gedächtnis zurück und fährt dann fort: „Es ist also anzunehmen, daß der Sultan zuerst im Tone des Herrschers spricht, nicht des gereizten Herrschers (er mußte fürchten, Zaïre zu erschrecken und sie von dem Geständnis

[1] Vergl. K. 35. Anmerk. (Irrtümlich steht in allen Ausgaben Saint statt Sainte.)

abzubringen, das er haben will), sondern des Gebieters, der bereit ist, zu verzeihen, wenn sie sich nur schuldig erklärt. — Wie sehr er auch zur Milde geneigt ist, so ist er doch erfüllt von dem Unrecht, das seine Geliebte begangen haben soll; und wenn er auch die Kraft hat, keinen Zorn zu zeigen, so will er doch mit Kälte zu ihr sprechen. Während er sie aber ansieht, fühlt er unwillkürlich seine Liebe aufs neue erwachen, und von seiner Schwäche hingerissen, ruft er mit zärtlicher Leidenschaft:

Mein Herz verzeiht dir ja! Gesteh! ich warte drauf!

Als er Zaïre diese Zusicherung gegeben, zweifelt er nicht, daß sie aufrichtig gegen ihn sein werde, wie er es verlangt. Da aber die ersten Worte des schönen Weibes nicht bestimmt auf seine Frage antworten, so bleibt er einige Augenblicke ungewiß, ob er der Liebe oder dem Hasse nachgeben soll. Dann belebt sich sein Zorn, als er Zaïre sagen hört:

O wär' Zaïre nur sich selber überlassen,
Sie würde selbst — ich schwör's — den größten König hassen,
Und jeder würde ihr nach dir zuwider sein.

Je mehr Zärtlichkeit Zaïre in ihren Ausdruck legt, desto mehr Falschheit argwöhnt er, und desto unwürdiger erscheint sie ihm der Gnade. Daher steigert sich sein Zorn mit ihrer Leidenschaft, und ihr Schwur:

Ja, wenn mein Herz gefehlt, geschah es nur für dich!

ihr Schwur, sage ich, der einen weniger befangenen Liebhaber entwaffnen sollte, steigert Orosmans Unwillen auf das höchste. Verachtung gesellt sich zu diesem Unwillen, er hält es unter seiner Würde, das Entzücken zu zeigen, das ihn beseelt. Ein Rest von Liebe kämpft jedoch im Herzen des Sultans. Er will noch einen Versuch machen, Zaïre zu bewegen, ihrer Verstellung zu entsagen. Er redet sie aufs neue an, spricht den Namen der Unglücklichen mit Ingrimm aus, in welchen sich Verwirrung und Zärtlichkeit mischt. Doch endlich siegt der Zorn. Die Beweise, welche er von dem Verrate seiner Geliebten zu haben glaubt, erscheinen ihm in ihrer ganzen Schändlichkeit, und er sieht in ihr nur eine Meineidige, welche die grausamste Strafe verdient." — Ich habe diese Stelle umsomehr in der Übersetzung wiedergegeben, als Lessing sie in

seinem Auszuge (Werke IV, 246) nur kurz erwähnt und ausdrücklich sagt: „Ich müßte sie ganz hersetzen, wenn ich mehr davon anführen wollte.“

[Ekhof,] von dessen Orosman Lessing so begeistert ist, hat auch sonst nach Schröder, a. a. O. II, 2, 18 den Lusignan vortrefflich gespielt. Aus derselben Quelle I, 183 erfahren wir, daß Frau Hensel die Zaïre spielte.

Stück 17.

[Sidney, von Gresset][1] Lustspiel (nach unseren Begriffen Drama) in 3 Aufzügen und in Versen, wurde von den »Comédiens ordinaires du Roi« 1745 in Paris aufgeführt, scheint aber wenig Beifall gehabt zu haben und wird ja auch von Lessing sarkastisch genug als ein Stück bezeichnet, das höchstens den „philosophierenden“ Deutschen gefallen kann. Ob dies auch in Bezug auf den Schluß gelten dürfte, ist freilich eine gewiß mit nein zu beantwortende Frage.

Gang der Handlung: Der junge, reiche Sidney, dem die sichere Aussicht eröffnet ist, als Oberst ein Regiment zu erhalten, hat sich plötzlich von London auf einen einsamen Landsitz zurückgezogen, und sein Kammerdiener Dumont kann sich nicht genug über die tiefe Melancholie beklagen, in die sein Herr versunken ist. Allerdings sehen wir denselben auch alle Anstalten treffen, um mit seinem Leben abzuschließen. Der Name Rosalie kommt dabei als

[1] Jean-Baptiste-Louis de Gresset, geb. 1709 zu Amiens, war ein Zögling der Jesuiten und trat 16 Jahre alt in ihren Orden ein. Seine frühesten Gedichte, vor allen sein vielgerühmtes Vert-Vert (1734) (Irrfahrten eines Papageien, ein komisches Heldengedicht voll heiterer Sinnlichkeit) erregten bei vornehmen frommen Personen Anstoß, zogen dem Verfasser die Entfernung aus Paris zu und brachten ihn zum Austritt aus dem Jesuitenorden. Dann wandte er sich der Theaterdichtung zu, schrieb außer Sidney eine Tragödie Eduard III, und besonders auch ein mit Beifall aufgenommenes Lustspiel Le Méchant (1747). Er wurde Mitglied der Akademie 1748. Zwei Jahre später gründete er eine Akademie in Amiens, wandte sich der streng orthodoxen Richtung zu, desavouierte seine früheren Schriften und starb zu Amiens 1777. — Seine Werke wurden 1811 in 3 Bänden von Renouard herausgegeben. (Ältere Ausgabe London 1769. In dieser steht Sidnei im 2. Bande.) — Vgl. A. Reissig, J-B-L. de Gresset. Ein Beitrag zur Litteraturgeschichte des 18. Jahrhunderts in der Zeitschrift für neufranz. Sprache 2c. (Dr. Körting und Dr. Koschwitz.) Band 5. 1883.

der einer früheren Geliebten, der er jetzt, wenn sie noch lebt, seine Güter hinterlassen will, oft über seine Lippen. Briefe aus London, seine Ernennung zum Regiments-Chef ändern an Sidneys Betragen ebensowenig etwas als die Mitteilung Dumonts, daß, wie er von der Gärtnertochter Mathurine erfahren, eine junge in tiefer Zurückgezogenheit lebende Dame Sidney zu sprechen begehre. Dies alles macht den treuen Kammerdiener stutzig, und als nun gar der alte Gärtner Henri in seinem treuherzigen Kauderwelsch ihm erzählt, daß auch Sidneys Vaters sich in einem Anfalle von Schwermut das Leben genommen habe, beschließt er dem Befehle seines Herrn zuwider (er hatte ihn mit Briefen an seinen Freund Hamilton nach London beordert), in seiner Nähe auszuharren. — Zum Glück erscheint Hamilton auf dem Landsitze und wird durch Dumont von der trostlosen Stimmung, in welcher sich Sidney befindet, unterrichtet. Nun folgt eine von dem Dichter geschickt und fein angelegte Unterredung, in welcher Sidney erklärt, daß ihn weder ein Kummer drücke, noch Menschenhaß bewege, sondern daß ihn die Welt anekele, nachdem er alles in ihr genossen und seine Rolle ausgespielt habe. Vergebens fordert ihn Hamilton auf, er solle jetzt erst recht anfangen, sein Talent zum Wohle anderer, zum Wohle des Staates zu benutzen. Sidney bleibt dabei, daß sein Herz öde und leer ist, auch weist er die Besorgnis Hamiltons zurück, als ob ihn etwa Vermögenssorgen quälen, und bittet seinen Freund, ihn nicht durch seine Gegenwart in seinen Anordnungen zu stören. Was darunter zu verstehen sei, wird aus dem Briefe klar, den Sidney an Hamilton geschrieben hat, und der dem letzteren durch den Gärtner überbracht wird. Selbstmord ist Sidneys feste Absicht; und diesem Entschlusse gegenüber bleiben alle Gründe der Vernunft, alle Bitten der Freundschaft, aller Hinweis auf Rosalie fruchtlos. Letzterer erweckt vielmehr trübe Erinnerungen und bittere Vorwürfe. Sidney hat das geliebte Mädchen verraten und verlassen, er will sie jetzt wenigstens äußerlich glücklich machen, aber nie wiedersehen. Kurz, er bittet Hamilton nochmals, ihn sich selbst zu überlassen. — Inzwischen hat der wackere Dumont alles beiseite geschafft, was den Selbstmord ermöglichen könnte, und will an Hamiltons Stelle die Bewachung seines Herrn übernehmen. Da erscheint Rosalie, und wir hören aus ihrem Gespräch mit

Hamilton, wie sie vier Jahre in treuer Liebe um den Ungetreuen geweint hat und ihm jetzt nur noch ein Lebewohl für immer sagen will. Kaum vermag sie daher Hamiltons Worten Glauben zu schenken, daß sie noch immer geliebt werde, und daß die Möglichkeit einer Vereinigung mit Sidney nicht ausgeschlossen sei. — Im 3. Akt sagt Sidney mit stoischem Mute der Welt lebewohl; er hat die Sklavenketten gebrochen und — Gift genommen! Es folgen ernst ergreifende Scenen, das Wiedersehen mit Rosalien, das Geständnis gegenseitiger Liebe, und schließlich die Verzweiflung aller, daß alles zu spät ist. Sidney selbst ist der Ruhigste, er sieht in seinem Schicksal die Strafe Gottes, dessen Macht er verletzt hat. — — Solchen Hergängen gegenüber ist die Entwicklung, obgleich man sie ahnt, doch eigentlich entsetzlich schwach, um nicht zu sagen läppisch: Dumont ist der Retter, er hat gelauscht, als sein Herr das Gift mischte, und hat das Glas mit dem tödlichen Inhalte mit einem andern vertauscht, so daß er nunmehr sicher weiß, daß sein Herr so lebensfähig als er selbst ist! —

[**So Bedienter, so weit — — —,**] in Bezug auf diese Redeweise, vgl. K. 38.

[**Ekhof spielt den Sidney trefflich,**] das bestätigt Schröder, a. a. O. II, 2, 16.

[**„Ist er von Familie",**] Lustspiel in einem Akt und in Prosa von L'Affichard.[1] Es führt im Französischen den viel bezeichnendern Titel »La Famille«, und stand auch als „Die Familie" im 4. Teil der Schönemannschen Schaubühne (vgl. Gottsched „Nötiger Vorrat" ꝛc. unter dem Jahre 1749). Wie die Inhaltsangabe nämlich sofort zeigen wird, eröffnet uns das kleine Drama einen Blick in das durch mannigfache Schicksale bewegte Leben einer Familie, und führt dabei allerdings auch eine ahnenstolze Frau vor, welcher vornehme Abstammung die Hauptsache ist. — (Benutzt wurde die Pariser Ausgabe von 1746, in welcher sich noch 5 andere Stücke (komische Opern) desselben Verfassers befinden.)

---

[1] Thomas L'Affichard aus Pont-Flô in der Bretagne, geb. 1698, gest. 1753 (so auch Sachs, Dictionnaire encyclopédique; S. & T. nennen dagegen als Todesjahr 1744 und setzen noch in Parenthese 1733 ? hinzu. — Er schrieb eine große Masse Lustspiele für die Théâtres de la Foire. Seine dramatischen Dichtungen erschienen Paris 1746.

Der junge Lykast liebt Melitta und wird von ihr wieder geliebt. Das ersieht man zur Genüge aus dem zärtlichen Gespräche, in welchem die beiden trotz dem Vornehmen, von gleichgültigen Dingen zu sprechen, immer wieder auf das Glück der Liebe zurückkommen, soviel auch das Kammermädchen Rosette dazwischen schwatzt. Aber Melittas Mutter, die stolze Frau Marquise, will von solchem bürgerlichen Herzensaustausch nichts wissen; sie verlangt vor allen Dingen, daß Lykast seine Abstammung von einer adligen Familie nachweise, und fragt wiederholt: „Ist er von Familie?" Bis jetzt ist von ihm nur bekannt, daß ein reicher Bürger, Lisander, ihn erzogen hat; jetzt erfährt man aus einem Briefe des letzteren, daß Lykast sein Sohn ist. Dies Wort ist für die Marquise das Signal, sich mit ihrer Tochter zu entfernen, und der Herr Marquis kann dem armen bürgerlichen Lykast, so sehr er sich auch sonst zu ihm hingezogen fühlt, keinen besonderen Trost geben, denn er ist nur der Stiefvater Melittas. Am vernünftigsten benimmt sich Lykast, er hat zwar eine Geliebte verloren, aber einen braven Vater gefunden. Da erscheint dieser — als Bedienter verkleidet — und erzählt dem erstaunten Sohn, daß er aus einem adligen Hause stamme, daß er aber wider den Willen seiner Eltern geheiratet und deshalb bis jetzt fern von ihnen unter fremdem Namen gelebt habe. Nun sei der Augenblick gekommen, wo er seinen Sohn Lykast dem Großvater vorstellen und wo möglich durch ihn dessen Verzeihung gewinnen wolle. Der Großvater sei kein anderer als der Marquis, und darum komme er in der Verkleidung. — Nun giebt es allerlei Zwischenscenen. Melitta kann in ihrem Schmerze nicht begreifen, daß Lykast frohe Hoffnung hegt und ihr sein Geheimnis wohl andeutet, aber nicht mitteilt; der als Diener verkleidete Graf Lisander muß sich die Liebesscherze Rosettens gefallen lassen, ja Harlekin (Lykasts Diener) erscheint sogar auf der Scene, um betrunken einige platte Spässe anzubringen. — Da erst erfolgt das Zwiegespräch, in welchem Lykast im Beisein seines Vaters den alten Marquis bestürmt, seinem Sohne zu verzeihen. Es kostet einen schweren Kampf, und erst als Lykast mit rührender Beredsamkeit, als Großsohn, um die Wiederannahme des Sohnes bittet, weicht endlich der alte Groll, und eine in allen ihren Mitgliedern glückliche Familie steht vor uns. —

[Das Gespenst mit der Trommel,] franz. Le tambour nocturne ou le mari devin (5 Akte Prosa) ist, wie sein Verfasser Destouches[1] selbst sagt, „ein dem französischen Theater angepaßtes englisches Lustspiel.“ Das Original hatte Addison[2] unter dem Titel »The Drummer or the Haunted-House« geschrieben, um einen Versuch zu machen, der allzugroßen Zügellosigkeit englischer Lustspiele entgegen zu treten und seine Landsleute mit den Vorzügen französischer Einfachheit, Regelmäßigkeit und Wohlanständigkeit bekannt zu machen. Destouches hebt dies in seiner »Préface« besonders hervor, glaubte aber für seine Person noch manche Änderung vornehmen zu müssen, wenn das Stück auf der französischen Bühne geduldet werden sollte. Diese sogenannten Änderungen beschränken sich aber nur auf unwesentliche Dinge, auf die Milderung einzelner Roheiten des Ausdrucks, und auf die Charakteristik des „Marquis“. Bei dem Engländer fand er den Freigeist Tinsel vor, er wandelte ihn in die bereits stehend gewordene Maske des lächerlichen Gecken um, der als „Marquis“ in allen Lustspielen der Zeitgenossen figuriert. Außerdem verlegte er den Schauplatz der Handlung nach Frankreich und gab den Personen französische Namen. Derselben Freiheit bediente sich die deutsche Übersetzerin, Frau Gottsched, während sie sonst sich „lieber nach der Verbesserung des Destouches als nach dem Grundtexte richten wollte“.[3] — Was nun das Lustspiel selbst anbetrifft, so ist das Sujet allerdings mehr läppisch als komisch und läßt, wenn es wirklich gefallen hat, auf einen absonderlichen Geschmack des Publikums schließen. Vielleicht hielt sich dasselbe an der Durchführung einzelner Personen schadlos, und da will mir der ehrliche Intendant Pincé (der deutsche „Schulwitz“, der englische Steward Vellum) am besten gefallen. — In Bezug auf die Aufführung in Hamburg sei erwähnt, daß Schröder a. a. O. II, 2 S. 14 von Ekhof sagt, daß er zuerst den Marquis (Herrn von Windhausen) abscheulich und dann den Baron gut gegeben habe. Inhaltsangabe: Während man den Baron de L'Arc (engl. Sir George Truman) auf dem Schlachtfelde gefallen glaubt, umschwärmt der Marquis du Tour und der junge Leander die

---

[1] Vgl. K. 59. [2] Vgl. K. 111. Anmerkung.

[3] Ihre Übersetzung steht im 2. Teil der deutschen Schaubühne ꝛc. Herausgegeben von J. C. Gottsched. Leipzig 1741.

Frau Baronin. Der letztere wird jedoch mit seinen leidenschaftlichen Bewerbungen sofort zurückgewiesen und will nun durch List seinen geckenhaften Nebenbuhler aus dem Sattel heben. Im Einverständnis mit einer polternden und habsüchtigen Schloß-Verwalterin (franz. Catau, deutsch Salome, engl. Abigail) bleibt er in einem Verstecke, legt die Kleider des Barons, dem er übrigens sehr ähnlich sieht, an und erschreckt die Leute des Schlosses, indem er jede Nacht als Gespenst mit einer Trommel durch das alte Gebäude rasselt. (Daher engl. The Haunted-House, d. i. Das verwunschene Schloß.) Am meisten sträubt sich der Marquis, an dies Gespenst zu glauben, doch sucht besonders Catau ihn von dem Vorhandensein desselben zu überzeugen. Inzwischen erscheint der totgeglaubte Baron als Zauberer verkleidet. Er war nur in Gefangenschaft geraten, giebt sich jetzt dem alten Pincé zu erkennen und will in seiner Verkleidung die Treue seiner Gemahlin prüfen. Zu seinem Leidwesen erfährt er die Hergänge auf dem Schlosse und wittert hinter dem trommelnden Gespenst eine Liebesintrigue. Die Baronin aber hat nur die Absicht, ihre Liebhaber und besonders den Marquis zu verspotten, und ist über die Ankunft des Hexenmeisters sehr erfreut. Der geht auch in einer recht komischen Scene tüchtig derb mit dem aufgeblasenen Narren um und macht ihn vor der Baronin lächerlich. Nachdem inzwischen Pincé durch seine Liebesbewerbung bei Catau ihr Geheimnis erfahren, und diese wiederum den Leander vor der drohenden Gefahr gewarnt hat, wird der Marquis gegen die Baronin immer zudringlicher und unverschämter. Da schlägt der Tambour, und der Prahlhans zeigt sich in seiner ganzen Erbärmlichkeit. Er ergreift die Flucht, während die Baronin ohnmächtig von Catau fortgeschafft wird. Der 5. Akt beginnt mit einer grotesk-komischen Scene zwischen dem vermeintlichen Zauberer und den Dienern des Schlosses. Aus allem aber erkennt der Baron, daß seine Frau unschuldig ist und ihn stets geliebt hat. Bestätigt wird seine Hoffnung durch sein Gespräch mit der Gattin, in welchem er der Staunenden alle ihre Herzensgeheimnisse und Liebeserinnerungen mitteilt. (Daher der 2. Titel: Le mari devin.) Nun ist es leicht, den trommelnden Leander zu beschämen und davon zu jagen. Das glückliche Paar, das sich wieder gefunden, übernimmt auch die Aussteuer von Catau und Pincé. —

[**Der verheirathete Philosoph**] von Destouches siehe: K. 72.

[**Des Regnard**[1] **Demokrit**] steht im 3. Teil seiner Werke (Paris 1750) und ist ein heiteres Possenspiel, das Lessing genugsam charakterisiert, so daß wir nur den Inhalt anzugeben brauchen. Demokrit, der lachende Philosoph, hat sich aus Ekel an den Menschen, die ihm in ihren Thorheiten lächerlich erscheinen, in eine Wüste zurückgezogen und bewohnt dort eine Höhle. Sein Diener Strabo teilt nur ungern die Lebensweise seines Herrn, denn die Kost ist mager, und der einzige Umgang ist ein Bauer Thaler. Freilich hat dieser eine reizende Tochter Chrysëis[2] voll natürlicher Grazie und entzückender Unschuld, so daß trotz seines philosophischen Widerstrebens Demokrit in sie verliebt ist. Dafür muß er sich den Spott des Strabo gefallen lassen, und obgleich dieser böse Erfahrungen mit einer zänkischen Frau gemacht hat, die er vor etwa zwanzig Jahren verlassen, ist es komisch genug anzuhören, wenn er jetzt mit seinem Herrn sich bemüht, der Chysëis zu erklären, was Liebe sei. Da erscheint auf der Jagd verirrt Agelas, König von Athen. Sofort ist er von den Reizen des Mädchens entzückt, und da er außerdem hört, daß er den berühmten Demokrit vor sich hat, so fordert er die ganze Gesellschaft auf, an seinen Hof zu kommen. — Dorthin verlegt sich die Scene des 2. Aktes, und wir finden die Prinzessin Ismene mit ihrer Kammerfrau Kleanthis in einem Gespräch, aus welchem hervorgeht, daß Ismene von ihrer verstorbenen Mutter zur Gemahlin des Königs bestimmt ist, und daß, um jedes Hindernis zu beseitigen, eine Stiefschwester bereits vor 15 Jahren durch Kleanthis einem Bauer zur Erziehung übergeben wurde. Letztere ist auch verheiratet gewesen, hat sich aber glücklicherweise längst von ihrem verhaßten Gatten getrennt und tröstet ihre Prinzessin, welche an Agelas seit der Rückkehr von der Jagd eine Veränderung bemerkt haben will. — Sodann erscheinen als Hofleute geschmückt Strabo und Thaler. Beiden gefällt die Veränderung, aber der Bauer ist linkisch und muß sich die Zurechtstutzung durch den Diener gefallen lassen. In gleicher Weise bildet das Benehmen des Demokrit eine Satire gegen das Hofleben, aber den Philosophen, den er so

[1] Über Regnard vgl. K. 88 f.

[2] Man hält sie für seine Tochter; sie ist es aber nicht, wie Thaler selbst sagt.

lange aufrecht erhält, vergißt er durchaus, als er hört, daß Chryſëis ganz bezaubert für den Hof und den König iſt. Da packt ihn die Eiferſucht, und er will den König beſtimmen, ſie wieder ziehen zu laſſen. Eine ergötzliche Scene zwiſchen Strabo und Kleanthis ſchließt den Akt: ſie verlieben ſich gegenſeitig ſofort in einander, fühlen ſich aber durch frühere Verpflichtungen gebunden.

Akt 3. Agelas iſt ſterblich in Chryſëis verliebt, Prinz Agenor ſchürt die Flamme, denn ihn bezaubert Jsmene. Jnzwiſchen erſcheint Thaler und beklagt ſich in ſeinem Kauderwelſch beim Könige, daß die Lakaien ihm ein koſtbares Armband geſtohlen haben. Der König befiehlt, daß dasſelbe ſofort herbeigeſchafft werde, und beginnt dann ſein Herz der jungen Chryſëis zu öffnen, die immer noch nicht weiß, was Liebe iſt. Demokrit unterbricht ihn, ſagt dem Könige, daß er vom Hofe, den er bitterböſe kritiſiert, fort will, muß aber zu ſeinem Erſtaunen hören, daß Chryſëis ganz anderer Meinung iſt; ſeine Verlegenheit wächſt, als der König offen ſeine Liebe zu dem Mädchen erklärt und ſchließlich von Demokrit verlangt, daß er das lieblich-ſchüchterne Mädchen ihm geneigt machen ſoll. Chryſëis erleichtert ihm ſeine peinliche Aufgabe, ihr Herz ſpricht zu laut, ſie weiß nunmehr, was Liebe iſt, und iſt froh bereit, auf die Wünſche des Königs einzugehen. Das giebt dem Philoſophen wieder Gelegenheit, über die Thorheiten der Menſchen zu lachen, ebenſo wie er ganz im Gegenſatz zu Strabo darüber eifert, daß 20 Köche das Mittagsmahl zubereitet haben.

Akt 4. Thaler gefällt ſich zwar prächtig am Hofe, aber er findet das Betragen ſeiner Tochter verändert und vermißt an ihr den nötigen Reſpekt. Deshalb geht er gern auf den Wunſch des Philoſophen ein, der ihn bittet, Chryſëis baldigſt vom Hofe zu entfernen. Da nun Demokrit ſelbſt ſich wegen der Rolle verſpottet, die er beim Könige ſpielt, ſo kommt die Aufforderung der Kleanthis ganz erwünſcht, daß alle ſich ſobald als möglich wieder in ihre Wüſte begeben möchten. Freilich hätte die im Auftrage ihrer Prinzeſſin handelnde Kammerfrau gern den geliebten Strabo zurückbehalten. Er kommt ihr gerade in roſiger Laune entgegen, und nun ſpielt jene in der Dramaturgie (L-M. 76) erwähnte Scene, die mit der eifrigſten Liebeserklärung beginnt, dann auf ſehr komiſche Weiſe zur gegenſeitigen Erkennung führt und ſchließlich mit den

bösesten Schimpfreden der wieder zusammengetroffenen Eheleute endet.

Akt 5. Strabo und Thaler können sich gegenseitig ihre Leiden klagen: jener hat seine Frau gefunden, dieser das Armband noch immer verloren. Kleanthis wird sodann von Thaler als die Frau erkannt, welche vor 15 Jahren das Mädchen überbracht hat. Das giebt aufs neue heftige Scenen, führt aber zum erwünschten Ziele. Chryseïs ist eine Prinzessin, das herbeigebrachte Armband bestätigt ihre Herkunft — sie reicht dem Könige ihre Hand. Ismene wird durch Agenor entschädigt, Strabo verträgt sich mit seiner wiedergefundenen Frau, und Demokrit geht, nachdem er das Geständnis abgelegt, daß er sich durch seine Liebe ebenso wie durch sein Erscheinen bei Hofe lächerlich gemacht hat, in die Einsamkeit zurück, um weiter über sich und andere zu lachen.

[**Mademoiselle Beauval**,] Jeanne geb. Bourguignon, war Schauspielerin und heiratete in Lyon als ein junges Mädchen von heftigem und herrschsüchtigem Charakter den Statisten Jean Pitel, sieur de Beauval. Bald darauf (1670) trat sie in Molières Truppe ein und hat hier mit großem Beifall z. B. die Rolle der Toinette, der Köchin des »Malade imaginaire«; ferner die der Nicole im Bourgeois gentilhomme 2c. gespielt. Nach Molières Tode (1673) ging sie zu den Schauspielern des Hôtel de Bourgogne, spielte bis 1704 und lebte dann zurückgezogen bis zum 20. März 1720, nachdem sie 1709 ihren Mann verloren hatte. Als eine ihrer letzten Rollen spielte sie sich selbst in dem »Prologue[1] des filles amoureuses« von Regnard.

[**La Thorillière**] eigentlich Lenoir, sieur de . . . kam 1662 aus dem Théâtre des Marais zur Molièreschen Truppe und spielte hier Rollen zweiten Ranges (den Bauer Lubin im George Dandin; Trissotin in den femmes savantes, den Cléante im Tartuffe 2c.) † 1679. — S. & T. scheinen an ein jüngeres Mitglied der Schauspieler-Familie La Thorillière zu denken.

---

[1] Man vergleiche Taschereau, Vie de Molière 129 und Fournel, Les Contemporains de Molière I, XXXIII. Bei Lessing (Werke III, 32) heißt sie „eine unvergleichliche Schauspielerin für die verschmitzten Frauenrollen". An derselben Stelle wird auch La Terilliere (soll heißen La Thorillière) ein vortrefflicher Schauspieler für das Komische genannt.

Die von ihm geschaffene Rolle des Strabo gab in Hamburg Ekhof. Daß Schröder a. a. O. II, 2. S. 15 die Leistung des letzteren als Karikatur bezeichnet, ist nach Lessings Mitteilung leicht verständlich.

Stück 18.

[**Die falschen Vertraulichkeiten,**] les fausses confidences, Lustspiel in 3 Akten und in Prosa von Marivaux[1] sind bereits 1738 herausgegeben (Œuvres de Théâtre de M. de Marivaux. Tome IV, à Paris 1740. Chez Prault père), und schon vorher von den »Comédiens Italiens etc.« gespielt worden. Es scheint also die Jahreszahl 1763 bei Lessing auf einem Druckfehler zu beruhen und einfach in 1736 umzuändern zu sein, oder die Notiz müßte sich auf die Einführung des Stückes in Deutschland beziehen.

Inhalt. Dorant, ein junger unbegüterter Mann, wird von seinem Onkel Remy einer reichen jungen Witwe Araminte, deren Geschäftsführer er ist, zum Intendanten vorgeschlagen und soll sich dabei zugleich um die Hand des Kammerfräuleins Marton bewerben. Sein früherer Diener Dubois hat jedoch viel höher hinaufgehende Ideen und will ihm Aramintens Hand selbst verschaffen. Die Dame ist auch von den feinen Manieren des jungen Mannes sehr eingenommen, behandelt ihn äußerst freundlich und giebt ihm den Harlekin zum Diener. Inzwischen verlangt die geldstolze, brutale Mutter Aramintens, Frau Argante, von dem gegen ihren Wunsch angestellten Intendanten, daß er in einer Prozeßsache die Unwahrheit sage, damit eine Heirat Aramintens mit dem Grafen Dorimont um so sicherer zustande komme. Auch Marton ist bei dieser Angelegenheit interessiert, denn sie hoffte, von dem Grafen Dorimont eine bedeutende Geldsumme zu erhalten. Aber der redliche

---

[1] Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, geboren zu Paris am 4. Februar 1688, sorgfältig erzogen und gebildet, beliebter und fruchtbarer Lustspiel- und Romandichter; seit 1743 Mitglied der Akademie; stirbt zu Paris am 12. Februar 1763. In der Dramaturgie werden von ihm noch besprochen: Die Mütterschule St. 21. Die beiderseitige Unbeständigkeit St. 26. Der Bauer mit der Erbschaft St. 28. Der unvermutete Ausgang St. 73. — Vergl. das sehr ausführliche Referat in der Zeitschrift für neufranz. Sprache &c. (Dr. Körting und Dr. Koschwitz) Bd. V. 1883 über »Marivaux et le Marivaudage« von Fleury. Paris 1881. — Daselbst wird außerdem angeführt: Larroumet: Marivaux, sa vie et ses œuvres etc. Paris 1882.

Dorant bleibt standhaft. Seine neue Gebieterin ist darüber entzückt, umsomehr da sie den Grafen nicht leiden mag. Nun geht Dubois in der Ausführung seines Planes weiter. Er stellt der jungen Witwe vor, sein ehemaliger Herr sei aus grenzenloser Liebe zu ihr geistig krank geworden. Das rührt Araminte, sie nimmt sich des vermeintlich Unglücklichen an, und nun entstehen anmutige Scenen, besonders als der Onkel Remy seinem Neffen eine reiche Braut in Aussicht stellt. Der will die neue Heirat nicht, er liebt bereits, und Marton hält sich natürlich für den Gegenstand der Liebe. Aber Dubois drängt sich mit seiner unglaublichen Vertraulichkeit dazwischen, benutzt auch den tölpelhaften Harlekin, so daß zuletzt Araminte — sogar von der ihre Liebe opfernden Marton getrieben, — dem braven Dorant sein Herzensgeheimnis entreißt und ihm die Hand reicht. Die geldstolze Mutter schimpft, Dubois triumphiert, Harlekin schließt mit einem schlechten Witze. — Das Stück erscheint uns ziemlich lang, da von vorneherein alles fertig ist, und eigentlich nur Araminte in der geschickten Zeichnung des Dichters interessiert. Zugleich erhalten wir aber auch einen treffenden Belag für L's Urteil über Marivaux und finden jenen Ton und jene „Manier" durchweg vertreten, welche schon die Zeitgenossen als Marivaudage bezeichneten. Vergl. Hettner II, 104 f. Arnd II, 45.

[**Callipides**] aus Athen, Zeitgenosse des Alcibiades und Agesilaus, ein berühmter Schauspieler, der sich durch die (oft lächerliche) Nachahmung der Wirklichkeit den Beinamen des Affen zugezogen hatte. — Vgl. Pauly, Encyklopädie der Philologie. s. v. — Agesilaus nannte ihn den „Gaukler" und ließ den eitlen Mimen unbeachtet. Vgl. Hagen in: Neue Preuß. Prov.-Blätter (Geschichte des Theaters) 1852 I, S. 444. — Hier wird darauf angespielt, daß es von Kallipides hieß, er habe es meisterhaft verstanden, scheinbar zu laufen, und doch nicht aus der Stelle zu kommen.

[**Den Harlekin öffentlich ..... verbannte.**] Über die Thatsache, auf welche L. hier anspielt, herrscht Dunkel und Zwiespalt in der Überlieferung. Julian Schmidt in seiner „Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland" I, S. 442 erzählt, daß bald nach dem Jahre 1728 der Prinzipal Neuber in Leipzig selbst den Harlekin gespielt habe. Da er aber keinen Beifall fand, gewann

er das Publikum rasch entschlossen durch eine Farce: er ließ sich in seiner Maske zum Theater hinausprügeln und erklärte damit den Hanswurst für abgeschafft. Sonach hätte weder Gottsched noch Frau Neuber irgendwelchen Einfluß auf die Abdankung dieser komischen Person gehabt. — Dieser doch wohl nur aus den „Briefen, die Einführung des englischen Geschmacks betreffend"[1] entlehnten Darstellung steht die gewöhnlich als richtig angenommene (z. B. auch von Devrient a. a. O. II, 36 vertretene) Mitteilung entgegen, daß auf eifriges Betreiben Gottscheds, welcher in dem Harlekin die Hauptstütze der alten Zucht- und Regellosigkeit der Bühne erkannte, Frau Neuber[2] im Oktober 1737 in der Theaterbude zu Leipzig bei Boses Garten in einem besonders dazu verfaßten Vor- oder Nach-Spiel[3] dem Harlekin den Prozeß machte; den für schuldig befundenen auf den Scheiterhaufen warf und ihn so verbrannte und auf alle Zeit verbannte. — Aber weder die eine Komödie von der Vertreibung durch Prügel, noch die andere mit dem sogenannten Autodafé ist aus historischen Quellen nachzuweisen, und deshalb bleibt es geratener, mit Hagen a. a. O. Neue Preuß. Provinz.-Bl. 1851, Bd. XII, S. 81, von einer Farce Abstand zu nehmen und daran zu denken, daß Frau Neuber, welche durch eigenen Takt und durch Gottscheds Rat geleitet bereits seit längerer Zeit der rohen Maske des Harlekin entgegengetreten war, ihn um jene Zeit (1737) feierlich dadurch abschaffte, daß sie in einem Epilog „einer sogenannten Abdankung" den Vorsatz aussprach, den buntscheckigen Gesellen nicht mehr auf das Theater kommen zu lassen.

In welcher Form nun aber auch dieser Schlag gegen den Harlekin ausgeführt sein mag, jedenfalls sprach sich schon 1759 (in den Briefen, die neueste Litteratur betreffend. Werke VI, 40 f.) Lessing in wegwerfender Weise gegen die Verbesserungen des „französierenden" Professor Gottsched im allgemeinen, und speziell

[1] Ausführlich citiert, aber mit größerer Vorsicht benutzt von Danzel I, 496 f.

[2] Über Frau Neuber siehe Einleitung S. 2.

[3] L. Schneider in seinen „Schauspieler-Novellen", Berlin 1839. Teil 1 S. 141 ff., giebt als Titel dieses Nachspiels an: „Der Sieg der Vernunft", erzählt den Hergang ganz genau und sagt, daß Hanswurst in einem Zweikampf von der Poesie getötet wurde. Ist das nun aber Wahrheit oder Dichtung?!

gegen diese „größte Harlekinade aus, die jemals gespielt worden." Wir verstehen dort seinen Eifer und können auch hier seinen Wunsch, zu der alten Maske zurückzugreifen, uns erklären, weil eben in dem gebotenen Ersatz noch keineswegs der Wendepunkt für das deutsche Lustspiel in dem Maße hervortrat, wie er allerdings in der Vernichtung dieser „fixierten und verknöcherten Hanswurstmaske" liegt. Vgl. Prutz, Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters S. 239 ff.[1]

[**Timon . . . Falke**] sind zwei Lustspiele des franz. Dichters Delisle,[2] beide in 3 Akten, jenes aus dem Jahre 1722; dieses aus 1725.

Das erstere heißt Timon le Misanthrope, und zeigt zunächst den reichen Menschenfeind, der mit Harlekins Hilfe die falschen schmeichlerischen Freunde verjagt, und dem die junge Eucharis, welche stets die Wahrheit spricht, imponiert. Nun wird er durch Harlekin, den Merkur in der Gestalt einer Aspasia dazu verleitet — bestohlen, muß die übermütige Laune des früheren Dieners über sich ergehen lassen und will, als auch diesem die Schätze, von denen er einen thörichten Gebrauch macht, wieder genommen werden, sich in die Wildnis zurückziehen und weiter die Menschen hassen. Eucharis und Harlekin bringen ihn auf bessere Gedanken, und schließlich erklärt Merkur, daß alles nur geschehe, um den Timon von seinem Menschenhasse zu befreien. Ein Ballett der Wahrheiten beschließt das Ganze. — Harlekin hat allerdings seine eigentümliche Schattierung. Er ist aus einem Esel verwandelt, verleugnet seine Abstammung nicht, ist dabei stets eine Art verständiger Papagei und hilft doch seinen Herrn auf den richtigen Weg bringen.

Der Falke oder Boccazens Gänse (Le faucon et les oies de Boccace) giebt in einem kurzen Vorspiele seine Quellen an: Nämlich Lafontaines Erzählung: Le Faucon, deren wesentlicher Inhalt sich übrigens auch bei Boccaccio (9. Geschichte des 5. Tages) vorfindet, und dann Boccaccios Erzählung in der Einleitung zum 4. Tage. Beide Geschichten sind in der Art verbunden, daß der durch Flaminias Kälte in Verzweiflung gebrachte Lelio derjenige ist, welcher 1. seinem Bedienten Harlekin eingeredet hat, daß die Frauen nicht Menschen, sondern Gänse sind, vor denen man sich hüten müsse, und 2. als er durch ein Ungefähr Flaminia wiedersieht, ihr das einzige, was er

---

[1] Vergl. über Harlekin, Hanswurst ꝛc. das bereits angeführte Buch von Dr. P. Schlenther: Frau Gottsched und die bürgerliche Komödie u. s. w.

[2] Louis François Delisle (auch de l'Isle) de la Drevelière aus der Dauphiné † 1756, schrieb für das sog. italienische Theater in Paris eine Anzahl viel belachter Stücke. Lessing giebt in seiner theatralischen Bibliothek von drei seiner Stücke Arlequin Astrologue, Arlequin Grand-Mogul und dem bereits K. 99 angeführten Les caprices du cœur et de l'esprit ausführliche Auszüge.

hat, seinen Falken, der ihm in der Einöde sein Leben fristet, als Mahlzeit zurichten läßt. — Inzwischen hat Harlekin ein „Gänschen", die allerliebste Silvia, die Braut des plumpen Pierrot, kennen und lieben gelernt. Sein zärtliches Verhalten stimmt Lelio weich, Flaminia ist durch die Hergabe des Falken tief gerührt, und bald wissen beide Paare, daß das Ende der Liebe — die Hochzeit ist. So hatte wiederum Harlekin, der unerfahrenste Naturbursche, das Glück seines Herrn begründet. —

[**wähliger**] = wählerischer, kommt zwar, wie Sanders nachweist, auch bei Schriftstellern nach Lessing vor, ist aber jetzt kaum mehr gebräuchlich. — Mit wählig = jugendlich mutwillig, (wähliges Paar bei Voß), wie S. & T. meinen, hängt es übrigens nicht zusammen; das kommt vom Niederdeutschen „die Wähl" = Übermut her.

[**Der Parasit**] ist eine von den stehenden Figuren des jüngeren attischen und dann des römischen Lustspiels. „Mitessen" ist seine Lebensaufgabe, und um diese zu erfüllen, scheut er keine Mühe und nimmt auch jede Beschimpfung, selbst Schläge mit in den Kauf. Er ist dabei, oder eben deswegen ein beliebter Gesellschafter, macht gute und schlechte Witze und erträgt vom Gastgeber auch die schlimmsten. — Ein ausführliches, auf die betreffenden Quellen geschickt zurückgeführtes Bild des Parasiten — der deshalb aber noch kein Harlekin ist! — entwirft J. Bock in dem Programm der Realschule zu Spremberg 1869. S. 18 ff. (Abhandlung über das jüngere attische Lustspiel.)

[**Satyri**] — das sind jene bocksköpfigen, stark sinnlichen Begleiter des Dionysos mit Ziegenohren und Tierschwanz — bilden den Chor in dem nach ihnen benannten Satyrdrama der Griechen. Wahrscheinlich werden in diesem die rohen Anfänge des Schauspiels überhaupt zu suchen sein; in späterer, kunstgeübter Zeit tritt das Satyrdrama als lustiges Nachspiel zu den drei Tragödien, welche an einem Tage aufgeführt wurden, und es war eben Aufgabe des Satyrnchores, durch lustiges Springen und lächerliche Gebärden den Zuhörer von den heftigen Eindrücken des tragischen Spiels zu befreien. Daß die Satyrn dabei in ganz loser Verbindung zu der Handlung stehen, ersieht man z. B. aus dem uns erhaltenen Satyrdrama des Euripides: „Der Cyklop". Hier wird die Blendung des Polyphem durch Ulysses ganz nach dem Homer dargestellt. Vor der Höhle aber trifft der griechische Held die Satyrn,

trinkt mit ihnen und dem Cyklopen tüchtig Wein und versetzt sie dadurch in die richtige Stimmung, sich später über den wehrlosen Polyphem lustig zu machen. — Ob aber die Satyrn den Harlekin retten können? Schwerlich! und wenn Lessing es dennoch zu glauben scheint, so geschieht es eben in der Hartnäckigkeit des Kampfes, und in der für den Augenblick begründeten Furcht, daß mit dem Harlekin das Lächerliche und Komische überhaupt von der Bühne vertrieben werden sollte.

[**Die Abhandlung des Herrn Möser:**][1] Harlekin oder Verteidigung des Groteske-Komischen (1. Ausgabe 1761. Neue verbesserte Bremen 1777), verfällt, so witzig und heiter, so gründlich und belesen sie auch sein mag, in denselben für jene Zeit wohl zu begreifenden Irrtum. Als Apologie des heiteren Lustspiels ist sie vortrefflich; den Harlekin aber mit seinen Fratzen und Zoten, wie er doch einmal in der Wirklichkeit da war, konnte sie nicht retten. Der Gedankengang dieser vielgenannten Schrift ist folgender: Harlekin will sich in eigener Person den Gelehrten gegenüber verteidigen und behauptet deshalb, 1. daß wenn er auch den sonstigen dramatischen Gattungen (Oper, Trauerspiel, eigentliche Komödie, rührendes Lustspiel) den Vorzug einräume, er doch auch seine seit ältester Zeit anerkannte Berechtigung und Aufgabe habe. Es werde ja überhaupt, wenn man ehrlich sein wolle, im Theater sehr viel mehr eine Erholung als eine sittliche Besserung gesucht. Verlangten einzelne durchaus die letztere, so gebe es ja für sie die übrigen Arten des Dramas; gewiß aber sei vielen anderen — Erschöpften, Kranken jeder Art — ein offenes herzliches Lachen nötig und nützlich: daher die Rechtmäßigkeit seines komischen Berufes. 2. Die Form, in der er auftritt, ist die Karikatur[2], und

---

[1] Justus Möser, geb. 1720 zu Osnabrück, studierte die Rechte, 1747 advocatus patriae, 1783 geheimer Justiz-Rat, † 1794. Ein ehrenwerter deutscher Patriot, berühmt durch seine Osnabrückische Geschichte und „Patriotische Phantasien", ausgezeichnet durch die einfache, kräftige, aber auch witzige und satirische Schreibweise. Seine Werke, 10 Bände. Berlin 1842—44, sind von Abeken herausgegeben. Über ihn schrieb F. Kreyssig. Berlin 1857.

[2] Gegen diese Form der Karikatur, glaubte Möser, würde Lessing („sonst einsichtsvoll genug, um dem Harlekin das Wort zu reden") — sich auflehnen. In der neueren Ausgabe (S. 46) sagt er dagegen ausdrücklich, daß seine Vermutung sich auf Lessings „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters. 1750" gegründet habe; daß er jetzt aber beim Nachschlagen gefunden, daß er sich geirrt hätte.

diese Art, die Sitten der Menschen zu schildern, sei ebenso ergötzlich als lehrreich, sobald dabei nur die Abweichung von der wahren Wellenlinie der Schönheit klar hervortritt. 3. Harlekin verlangt für sich nur „ein Nebenzimmer auf der Bühne", in diesem aber glaubt er dann das Wesen des Lächerlichen: „Größe ohne Stärke" durch sein Gebaren recht eigentlich zur Erscheinung zu bringen. Dabei sieht er es als etwas Spezifisches an, daß er alle seine Gemälde durch den Anstrich scheinbarer Dummheit schattiert und dadurch alles zu sagen befähigt ist. Man möge nur nicht nach den erbärmlichen Ausgeburten urteilen, die es allerdings von ihm gäbe, und die alle Regeln der Kunst mit Füßen treten. In der wahren Harlekinade herrsche sogar eine künstliche Einheit und zwar eine bessere als die von den Franzosen gerühmten und so schlecht befolgten, nämlich die Einheit des Tons, vorzüglich getragen durch die groteske Maske. Deshalb möge auch der Weise dem Harlekin eine Stunde des Tages gönnen und die andern 23 für sich verwenden!

[**Außer dem Harlekin .... noch ein anderer Bedienter.**] Das ist der in der Inhaltsangabe hervorgehobene Dubois, welcher mit fabelhafter Sicherheit auf höchst gewagten Pfaden die Intrigue leitet, während die Mitwirkung seines Kollegen Harlekin ziemlich unbedeutend ist und von dem deutschen Übersetzer daher mit Recht einem beliebigen „Peter" übertragen wurde.

[**Hensel und Merschy**][1] werden von Schröder (Meyer, a. a. O. I, 147 f.) in ihren Leistungen beurteilt. Den erstern nennt er fleißig und in dummen, schläfrigen Bedienten- und einigen Altenrollen sehr brav; vom zweiten sagt er, daß er mehr Leben und eigentliche Kraft, aber nicht Kopf besessen habe. — Lessings Lob schien ihm viel zu hoch gegriffen, und er erzählt, daß, als er seine Bedenken dem Dramaturgen mitgeteilt, dieser geäußert habe: „Wollen Sie auf eine Redensart Gewicht legen, die sich selbst widerspricht? Was kann man sich nicht besser wünschen?" —

[**Du Belloy**] (auch De Belloy, richtiger De Belloi), hieß eigentlich Pierre Laurent Buyrette und wurde am 17. November

[1] Über Hensel ist bereits K. 38 gesprochen. — Merschy spielte 1768 f. unter Döbbelin in Danzig. Hier nannte man sein Spiel outriert. Vergleiche Hagen, a. a O. Neue Preuß. Provinz.-Bl. 1852 I, 436.

1727 zu Saint-Flour in der Auvergne geboren. Als seine Eltern 1733 starben, nahm ihn sein Onkel, ein ausgezeichneter Advokat, nach Paris, gab ihm eine tüchtige Vorbildung und bestimmte ihn zum Studium der Rechte. Aber die Liebe zum Theater war in dem jungen Menschen so groß, daß er seinen Onkel heimlich verließ und unter dem Namen Dormont de Belloi als Schauspieler sein Glück versuchte. Er spielte an deutschen Höfen, auch in St. Petersburg mit Beifall und wollte 1758 durch seine Tragödie „Titus“ (K. 138) sich mit seinem Onkel aussöhnen. Der Versuch mißlang. De Belloi kehrte nach Rußland zurück und betrat Paris erst nach dem Tode des unversöhnlichen Verwandten. Er brachte „Zelmire“ mit, reüssierte besonders durch »Le Siége de Calais« (1765), dichtete außerdem 1771 Gaston et Bayard; Gabrielle de Vergy und Pierre le Cruel 1772. — Er wurde Mitglied der Akademie und starb am 5. März 1775. (Vgl. Notice sur De Belloi in: Chefs-d'œuvre tragiques. Paris. Firmin Didot. 1869. Tome I, 318 f.)

[**Die Belagerung von Calais,**] Le Siége de Calais, Tragödie in 5 Aufzügen; in Versen (1765). — Den Stoff zu seinem patriotischen Drama entnahm De Belloi aus der bekannten Chronik des alten franz. Geschichtschreibers Froissard († 1401), der mit seiner natürlich frischen Anschaulichkeit dem Dichter trefflich vorgearbeitet hatte. Es handelt sich um die Kämpfe Eduard III. von England und Philipp VI. von Frankreich. Die Engländer hatten 1346 den entscheidenden Sieg bei Crécy davon getragen, hatten die nördlichen Provinzen Frankreichs geplündert und wollten nun sich eines Seeplatzes bemächtigen. Deshalb belagerten sie Calais. Die Stadt aber wurde von den gut französisch gesinnten Einwohnern elf Monate lang trotz unerhörter Drangsale hartnäckig verteidigt, bis sie sich endlich zur Kapitulation genötigt sah. Nun erzählt Froissard[1] weiter, wie Jean de Vienne, der Gouverneur der Stadt, den Bewohnern von Calais die Bedingungen des englischen Königs vorträgt, daß nämlich sechs der vornehmsten Bürger, barhäuptig und barfuß mit Stricken um den Hals die Schlüssel der Stadt und sich selbst auf Gnade und Ungnade überliefern sollten; da habe

[1] Kreyssig in seiner Geschichte der franz. Nationallitteratur hat S. 84 ff. dies interessante Stück der Chronik abdrucken lassen.

der reichste Bürger von Calais, Eustache de Saint-Pierre, sich zuerst freiwillig als Sühnopfer angeboten und durch sein Beispiel fünf Leidensgefährten gewonnen. Im englischen Lager habe der König die Armen zornig empfangen und sofort den Henker kommen lassen; doch sei er durch die Bitten seiner Gemahlin zur Gnade bewogen worden.

De Belloi behandelt in freier poetischer Weise die Überlieferung. Er läßt zunächst die braven Bürger Calais' noch einen Ausfall gegen das feste Lager der Engländer machen. Der Angriff mißlingt, der Gouverneur wird gefangen, und trotzdem der heldenmütige Aurel, der Sohn des Eustache de Saint-Pierre, die Scharen nochmals gegen den Feind führt, ohne auf die eigene Wunde zu achten, müssen die Tapfern der Übermacht weichen. Inzwischen hat Saint-Pierre vereint mit Aliénor (Eleonore), der Tochter des gefangenen Jean de Vienne, die Bürger Calais' zu opferfreudigem Patriotismus beseelt, so daß sie entschlossen sind, ihre Stadt in einen Trümmerhaufen zu verwandeln, sobald der König Eduard nicht ihre Schätze annimmt und ihnen selbst freien Abzug gewährt, damit sie bald wieder anderswo den Engländern entgegentreten können.

Akt 2. Im feindlichen Lager befindet sich als Verräter an seinem Vaterlande Gottfried v. Harcourt. Er hat Aliénor geliebt, aber gekränkte Ehre trieb ihn zu den Engländern; jetzt ist sein Bruder im Kampfe für Calais gefallen und hat ihn sterbend an sein Vaterland gemahnt. Er sucht die einst geliebte Aliénor auf und erhält Verzeihung, wenn er wirklich sein Unrecht gut macht. Da kommt der Abgesandte König Eduard III. und bringt die harten Bedingungen. Die heldenmütigen Bürger von Calais wollen sie nicht annehmen; aber Saint-Pierre meint, es sei besser, daß sechs Bürger sterben, als daß alle vernichtet werden. Er bietet sich selbst an, sein Sohn Aurel folgt seinem Beispiel, ebenso ein Verwandter, Ambletuse, und von den andern sich freiwillig Meldenden sollen drei durchs Los ausgewählt werden.

Akt 3. Harcourt sucht König Eduard zur Milde zu stimmen und läßt seinen wieder für Frankreich begeisterten Sinn durchblicken. Aber die als Gefangene herbeigeführten sechs Bürger wollen von Gnade nichts wissen und bitten sowohl Harcourt als auch Aliénor, zu ihren Gunsten nichts zu thun, was gegen Frankreichs Ehre verstößt. Deshalb achtet denn auch das edle Mädchen nicht auf die dringenden Bitten des Königs, der, um Anerkennung im Lande zu finden, das Geschick des Vaters und der Bürger in ihre Hand legt. Sie will nichts von ihm wissen, wenn er nicht *ihren* König anerkennt; Harcourt aber sieht zu spät ein, daß ein Verräter sich selbst das schlimmste Geschick bereitet, und deshalb will er mit dem braven Saint-Pierre das Todeslos teilen.

Akt 4 spielt im Gefängnis und zeigt die todesfreudigen Bürger, welche einen Augenblick durch einen englischen Ritter der Hoffnung zugeführt, aus Aliénors Munde vernehmen, daß ihr Tod unvermeidlich ist. In immer sich steigerndem Enthusiasmus wollen sie dem durch ihre Festigkeit gerührten englischen Offizier zum letzten Gange folgen; da stürzt Harcourt herbei und ver-

langt, daß er die Stelle Aurels einnehme. Ein edler Wettstreit beginnt; aber Vater und Sohn bleiben fest, Harcourt soll seinen Arm dem Vaterlande weihen, sie wollen vereint den Tod erleiden, zu dem sie abgeholt werden.

Akt 5. König Eduard fühlt, daß, um seine Herrschaft in Frankreich zu sichern, er die Herzen gewinnen muß; deshalb möchte er vor allen den stolzen Saint-Pierre durch Aussicht auf hohe Stellungen zu sich hinüberziehen. Aber an dem Greise scheitert seine Bitte und sein Zorn. Ein Zwischenfall tritt ein — König Philipp sendet einen Herold und verlangt, um seine Bürger zu retten, den Zweikampf mit König Eduard. Ritterlich gesinnt, geht dieser auf die Forderung ein, muß aber sofort hören, daß die Franzosen sich dem unbesonnenen Schritte ihres Königs widersetzen, und daß — Harcourt durch List die Gefangenen getäuscht und in Freiheit gesetzt hat. Schon will er seiner Rache freien Lauf lassen, da erscheinen Saint-Pierre und seine Leidensgefährten und stellen sich, nachdem sie die Täuschung erkannt — freiwillig als Opfer. Aurel bittet — trotz des Widerspruchs seines Vaters — daß er vor demselben und nicht in seiner Gegenwart den Tod erleiden dürfe. Das alles bewegt endlich den harten Sinn des Königs, er sieht ein, daß „ein so treues Volk nicht zu besiegen ist“, und läßt Gnade walten. —

Dieses Drama, das allerdings eine stark deklamatorische Färbung trägt und an sehr bedeutenden Längen leidet, aber auch reich an effektvollen Scenen und von glühendem Patriotismus beseelt ist, zündete, wie bereits Lessing andeutet, mächtig in Frankreich zu einer Zeit, wo der Nationalstolz durch unglückliche Kriegsereignisse und durch einen demütigenden Friedensschluß[1] starke Schlappen erlitten hatte. De Bellois Belagerung von Calais wurde wie Balsam auf diese Wunde angesehen; der Hof war entzückt, man lohnte dem Dichter mit einer besonders für ihn geprägten Medaille; die Provinzen folgten dem Beispiel. Die Stadt Calais aber sandte dem Dichter ihres Ruhmes in goldener Kapsel das Ehrenbürgerdiplom mit der Inschrift: Lauream tulit, civicam recepit. — Solchen Huldigungen gegenüber hatte Lessing vollkommen recht, bittere Klage über die Nichtachtung deutscher Schriftsteller zu erheben und sich dabei so starker Ausdrücke zu bedienen, wie er es thut! Wir aber wollen nicht unterlassen, hier zu erwähnen, daß ganz vor kurzem (am 15. März 1890) die Stadt Colberg dem Dichter Paul Heyse bei Gelegenheit seines 60. Geburtstages gleiche Anerkennung durch Ernennung zum Ehrenbürger erwiesen hat, und zwar als Dank für sein Drama „Colberg“, in welchem er be-

[1] Im Frieden zu Paris (1763) verlor das zu Lande und zur See besiegte Frankreich einen großen Teil seiner Kolonien an England.

reits 1865 den opferfreudigen Mut der Bürger der alten Ostseefestung bei der denkwürdigen Belagerung im Jahre 1807 verherrlicht hatte.

[**Des Tages Last und Hitze getragen**] sind Worte aus dem Gleichnis von den Arbeitern im Weinberge. Ev. Matthäi Kap. 20, V. 12.

[**Dem Himmel sei Dank u. s. w.**] Diese Worte sind noch mit besonderm Hinblick auf Hamburg und die Teilnamlosigkeit seiner Geschäftsleute ausgesprochen. Treffend knüpft Lessing dabei an Horaz (Ars poetica, v. 328 ff.) an. Dort hatte der römische Dichter seinen Landsleuten zugerufen, daß die Griechen einst nur nach wahrem Ruhm und Lob geizten, in Rom aber schon die Seele des Knaben auf Geldgeschäfte hingelenkt würde. Man solle nur einmal den Sohn des (wohlbekannten Wucherers) Albinus kommen lassen; wie vorzüglich werde der Rechenexempel lösen; und als es geschieht, ruft er dem Knaben zu:

Bravo!
Trefflich wirst du deine Geschäfte besorgen ....

und fährt dann fort:

— — Doch wenn solch' ein Rost, wenn schnöde Gewinnsucht
Erst die Geister erfaßt, wie können Gedichte wir hoffen,
Die des cypressenen Schreins und des Cedernöles bedürften,

d. h. die wert wären, gegen Motten bewahrt zu werden.

[**Er legte den Bartolus bei Seite**] d. h. er gab das Studium der Rechte auf. Bartolo war nämlich ein berühmter italienischer Rechtsgelehrter 1309—55. Man nannte ihn „des Rechtes Leuchte und der Blinden Führer; der Wahrheit Spiegel und Vater“ (juris lucerna et cœcorum dux, veritatis speculum et pater). Daher hieß denn: étudier Barthole soviel als Jura studieren. Schon Molière bediente sich in dieser Weise des Namens (vgl. Fritzsche, Namenbuch), und ältere und neuere Schriftsteller thun es gleichfalls. Z. B. Voltaire: L'enfant prodigue Acte II, Sc. 5. — Jules Sandeau in seiner Mademoiselle de la Seiglière, Akt II, Sc. 10.

[**Beaumont**] Elie de, ist ein berühmter französischer Advokat; † 1786. Laharpe erwähnt ihn a. a. O. XIII, 140. Nach S. & T. (Seite 116) verteidigte er auf Voltaires Anregung die Familie des Jean Calas. Dann muß aber die Jahreszahl nicht 1762,

sondern 1765 lauten; 1762 wurde C. gerädert, 1765 erfolgte die Revision des Prozesses.

[**Titus,**] gedichtet 1758, erschien zu Paris 1760.

(Titus, tragédie en 5 actes et en vers avec des observations sur la poésie dramatique, adressées à M. de Voltaire.)

Der Verfasser sagt in seinen »Observations«, daß Voltaire durch seine Vorrede zur Semiramis (Œuvres III, 329) ihn auf den Gedanken gebracht habe, das Süjet der Oper des Metastasio »La Clemenza di Tito« zu einer Tragödie zu erweitern und umzuarbeiten.

Er behandelt demnach in seiner Dichtung die von der Vitellia, Tochter des von Vespasian entthronten Kaisers Vitellius, gegen Titus angefachte Verschwörung. Vitellia liebt eigentlich den Kaiser, aber ebenso glühend haßt sie in ihm den Sohn dessen, der ihren Vater getötet hat. Sie umgarnt deshalb mit verhängnisvoller Liebe den Konsul Sextus und verspricht ihm ihre Hand, wenn er Titus — dem er allerdings alles verdankt — getötet hat. Den Schwankenden macht sie durch scheinbare Begünstigung des Lentulus eifersüchtig und spornt ihn zur That. Neue Gnadenbezeigungen bringen den Sextus so weit, daß er die Verschwörung in einem anonymen Brief entdeckt, und wiederum ist er zum Morde bereit, als Vitellia nunmehr ihre Hand dem Lentulus zu geben droht. Ähnlich schwankt Vitellia, als durch Lentulus verbreitet das Gerücht zu ihren Ohren kommt, Titus wolle um ihre Hand werben, während er doch gerade um des Lentulus willen seiner Liebe zur Vitellia entsagte und Fulvia wählte. Als dies Vitellia hört, spricht sie das Wort, das Titus retten könnte, nicht aus; schon stürzt Sextus mit dem Dolche bewaffnet in das Gemach des Kaisers — aber der Mörder wird durch den Anblick desselben entwaffnet und gesteht sein Vorhaben. Lentulus hat die Frechheit, alle Schuld auf Sextus zu häufen, und sich selbst als den Verteidiger des Kaisers hinzustellen. Er hofft dabei den letztern im Gedränge des entstandenen Straßenkampfes zu töten. Aber das scharfe Auge des treuen Konsuls Annius hat den neuen Verrat entdeckt, und Lentulus fällt von seinem Schwerte durchbohrt. Nun soll Titus das Todesurteil für Sextus unterschreiben; er will aber den einstigen Freund noch einmal sehen und von ihm den Grund erfahren, weshalb er ihn töten wollte. Sextus kämpft einen harten Kampf, aber er will die Geliebte nicht verraten und zieht sich lieber durch sein Schweigen den Zorn des Kaisers zu. Doch Titus ist einmal zur Milde geboren, er will verzeihen und hört auch auf Vitellia nicht, welche im Begriff ist, die Triebfeder der That des Sextus zu entdecken. Sein Freund Sextus soll ihn umarmen, und alles soll vergessen sein!! Noch mehr, auch die neue Kaiserin soll diesen Freund lieben, und mit diesen Worten reicht er Vitellia seine Hand! Das unselige Weib aber hat Gift genommen, weil sie glaubte, Lentulus würde siegen und sie dann zur Hochzeit zwingen. Die von grausamen Herzensqualen Gefolterte wird sterbend hinaus-

getragen, und Titus fordert seinen Sextus auf, in der Freundschaft die Leiden und Verbrechen der Liebe zu vergessen!

[**Titus fand keinen Beifall.**] Darüber beklagt sich der Verfasser genugsam, sowohl in der Vorrede als auch in seiner Schrift an Voltaire. Er schreibt den Mißerfolg aber nur elenden Kabalen zu, welche dem ersten Auftreten eines dramatischen Dichters in Paris stets in den Weg gelegt würden. Er hofft, daß unparteiische Leser an seinem Werke wenigstens „den wahren dramatischen Stil und die harmonische Einfachheit eines Racine“ finden werden. Spezieller geht er auf die ihm gemachten Vorwürfe in seinen »Observations« ein. Seine Verteidigung kann meistens gebilligt werden, aber man hatte eben auch keine Hauptpunkte angegriffen. Ich denke, die außerordentliche Schwäche der Tragödie, die Trostlosigkeit der Hauptcharaktere, und die alles übersteigende Unnatürlichkeit des Schlusses ist durch die Inhaltsangabe allein unzweifelhaft nachgewiesen worden.

[**Zelmire.**] Tragödie in 5 Akten (Verse), fast ganz auf der Seereise von Rußland nach Frankreich gedichtet, zum erstenmale aufgeführt am 6. Mai 1762, erschien zu Amsterdam 1764.[1]

Gang der Handlung: Akt 1. Zelmire ist die Tochter Polydors, des Königs von Lesbos. Das furchtbare Geschick, das ihre Familie und sie betroffen hat, erzählt sie selbst ihrer Ehrendame Emma, um sich endlich von dem schweren Verdachte zu befreien, der selbst in den Augen der Freundin auf ihr lastet. Als nämlich ihr Gemahl Ilus seinem Vater nach Troja zu Hilfe zog, empörte sich ihr herrschsüchtiger Bruder Azor gegen den milden Vater. An der Spitze der für ihn begeisterten Söldlinge dringt er in die Königsstadt Mitylene ein und wirft den alten Vater samt Zelmire und ihrem Söhnchen ins Gefängnis. Da stellt sich Zelmire, als billige sie die Schandthat des Bruders, erhält dadurch die Freiheit und rettet so ihren zum Hungertode verdammten Vater, indem sie ihm ihre Brust reicht, das Leben. Es gelingt ihr auch, denselben in einem Grabmal zu verbergen, während sie

[1] Andere Ausgabe: Zelmire, tragédie par M. de Belloy, citoyen de Calais. Paris 1770. — Ganz aus De Belloi entnommen ist der Text zu einem zweiaktigen „Musikalischen Drama“ Zelmira (italienisch-deutsch für das Königlich sächsische Theater). Dresden 1824. Musik vom Kapellmeister Joachim Rossini.

den grausamen Azor auf eine andere Spur lenkt und ihn dann in dem Glauben bestärkt, daß er in den Flammen des von ihm angezündeten Tempels den König getötet hat. Jetzt kann Zelmire dem aus dem Grabmal heraustretenden Polydor die Nachricht bringen, daß Azor von unbekannter Hand ermordet ist; für ihre Zukunft aber vermag sie nichts weiter zu hoffen, als daß es ihr gelingen möge, mit ihrem Sohn und Vater zu entfliehen, weil die Soldaten bereits den Antenor, einen Anverwandten des Königshauses, auf den Thron gehoben haben. Dieser gleisnerische Schurke erscheint dann selbst auf der Scene, und wir hören von ihm in seinem Zwiegespräch mit dem Feldherrn Rhamnes, daß er selbst den Azor ermordet hat, um zum Throne zu gelangen. Scheinbar will er die Königswürde zurückweisen und sie für den Sohn der Zelmire in Anspruch nehmen; in Wirklichkeit aber hofft er dadurch Zeit zu gewinnen, den Verdacht der That auf irgend einen Freund Polydors zu wälzen und sich der Zeugen seiner Mordthat zu entledigen. Rhamnes soll ihm dabei behilflich sein, und dieser Schwächling willigt ein, trotzdem er die Verbrechen verabscheut.

Akt 2. Zelmire und Polydor haben sich durch das Gerücht von der Entsagung Antenors täuschen lassen und wollen bereits ihr Geschick in seine Hände legen; da kommt ein treuer thracischer Kriegsknecht und erzählt, daß er den sterbenden Azor gesehen und von ihm einen Brief erhalten habe, in welchem er Antenor als seinen Mörder bezeichnet. Schleunige Flucht scheint die einzige Rettung zu sein, und Zelmire will selbst das Opfer bringen, ihr Söhnchen in der Gewalt des Antenor zu lassen. Dieser erscheint selbst und kündet Zelmiren, die er mit harten Worten als die Mörderin ihres Vaters bezichtigt, ihre Verbannung an, während der kleine Sohn zurückbleiben soll. Aus ihren Herzensqualen erlöst sie für einen Augenblick die Nachricht, daß ihr Gatte Ilus gelandet sei. Aber als derselbe kommt, beeilt sich Antenor, Zelmire als die Mörderin ihres Vaters zu bezeichnen, so daß Ilus vor Grauen zurückweicht und von Antenor seinen Sohn verlangt, damit er ihn von der Stätte der Verbrechen nach Troja bringen könne.

Akt 3. Hierdurch in seinen Plänen gestört, sieht Antenor keinen andern Ausweg, als auch den Ilus aus dem Wege zu räumen. Schon erhebt er gegen den über das Verhalten der

Gattin in tiefen Schmerz Versunkenen den Dolch; da entreißt ihm Zelmire die Waffe und hält sie drohend in ihrer Hand. Dies benutzt der Bösewicht und bezichtigt Zelmiren des Verbrechens, das er selbst begehen wollte. (!) Ilus glaubt ihm, (!!) Antenor holt die Wache und führt Zelmire ins Gefängnis. Da tritt Polydor aus seinem Grabe und belehrt den Ilus, wie schändlich er hintergangen sei. Sofort beschließt letzterer, seine Trojaner von dem Schiffe zu holen, und auch der greise König will am Kampfe teilnehmen, nachdem er sich auf den Rat des Schwiegersohns durch phrygische Kleidung und Rüstung unkenntlich gemacht hat.

Akt 4. Zelmire ist durch Trojaner aus dem Gefängnis befreit, sie hört, daß auch der Vater gerettet auf dem Schiffe weilt, aber sie sieht ihren Ilus heftig von den Scharen Antenors bedrängt werden. Während dessen flüchtet ein phrygischer Soldat, dessen Schwert zerbrochen ist, in das Grabmal. Zelmire hat sein Gesicht nicht gesehen, und als nun Rhamnes siegreich erscheint, und Feuer in die Schiffe der Trojaner zu werfen befiehlt, erklärt Zelmire, um den Vater zu retten, daß er im Grabmal sei. Wie groß ist ihr Entsetzen, als Polydor in seiner Verkleidung wirklich herausgeführt wird! Inzwischen ist auch Ilus gefangen genommen, und Antenor feiert seinen verbrecherischen Triumph über die Unglücklichen. Zelmire ist in Verzweiflung, daß sie den Vater verraten hat; Ilus und Polydor umarmen sie noch einmal, dann werden alle hinweggeführt.

Akt 5. Antenor hält es für klug, den Ilus und seine Begleiter zu verschonen, damit Troja nicht Rache nehme; Zelmire und ihr Vater sollen dagegen sterben, und Rhamnes soll das geweihte Schwert ergreifen und vor allem Volk das Blut der Schuldigen vergießen. Er zückt auch wirklich die Todeswaffe, aber — — (ohne daß je aus einem einzigen Worte eine Sinnesänderung zu vermuten gewesen wäre) erschlägt er den Antenor! Die Rechtfertigung dieser alle hoch überraschenden That gewinnt er durch die Vorlesung des Briefes, den Azor sterbend geschrieben! —

[**Der Inhalt ist von des Dichters eigener Erfindung**] d. h. wie er selbst in der Vorrede zu seiner Zelmire sagt, in engem Anschluß an die Oper Hypsipyle von Metastasio. Der französische Dichter

aber sah sich außerstande, die That der Lesbischen Weiber, welche ihre Männer ermordeten, seinen „ästhetisch-feinfühlenden Landsleuten“ auf der Bühne vorzuführen, und benutzte die Sage von der Hypsipyle, der Tochter des Königs Thoas von Lesbos, nur insoweit, als sie ihren Vater dadurch rettet, daß sie ihn getötet zu haben vorgiebt. — Den andern Zug kindlicher Liebe entlehnte er von der Tochter des Cimon, welche auch dem im Kerker verschmachtenden Vater die Brust zur Nahrung reichte.

[Zaïre] K. 103 ff. [Alzire] K. 25.

[**Mahomet.**] (Le Fanatisme ou Mahomet le prophète; 5 Akte, in Versen) Tragödie von Voltaire, zum erstenmal aufgeführt am 9. August 1742, steht im 3. Teil seiner Œuvres complètes. — In gewohnter Weise geht dem Stück ein großer historischer Empfehlungs-Apparat voran. Diesmal ist es 1. ein Brief an Friedrich d. Gr., in welchem der Verfasser u. a. sagt, daß die Liebe zur Menschheit und der Abscheu vor dem Fanatismus ihm sein Stück eingegeben habe; 2. eine Dedikation an den Papst Benedikt XIV., dem „ein demütiger, aber eifriger Verehrer der Tugend ein Werk gegen den Stifter einer falschen und barbarischen Religion widmet“. — Voltaire hat denn auch in seinem Eifer des Gräßlichen genug gehäuft. Es ist wirklich eine „Quintessenz“ aus dem Leben eines Betrügers, die um so abschreckender und widerwärtiger ist, als Mahomet sich selbst als einen — allerdings für die Menschheit notwendigen — schurkischen Tyrannen darstellt, der nur mit Dolch und Gift seine Wege wandeln kann. Hier handelt es sich speziell um die Unterwerfung von Mecca. In dieser heiligen Stadt gebietet im Abscheu gegen den neuen Propheten der altgläubige Scherif Zopirus, und mächtig sind die Worte des Zorns, die er gegen den Usurpator schleudert. Aber schon hat der Zauber die Gemüter umstrickt. Die junge Sklavin Palmire, welche in die Gewalt des Zopirus gekommen ist, schwärmt für Mahomet, ihr Geliebter Séide desgleichen. Er schwört unter schrecklichen Formen, vom Fanatismus gestachelt, obwohl sein Herz sich sträubt, den greisen Zopirus zu ermorden. Da wird es durch Mahomet selbst kund, daß Séide und Palmire Geschwister — die Kinder des Zopirus sind. Aber Mahomet liebt Palmire, er haßt deshalb Séide, benutzt ihn nur als Werkzeug, den ihm gefährlichen

Zopirus zu ermorden, und läßt ihn dann vergiften. Freilich genießt er nicht die Frucht seiner Scheußlichkeit, denn Palmire ersticht sich mit dem Dolche des Bruders! Mahomets Herz ist gebrochen, aber er triumphiert doch über seine Feinde, hat nur den einen Wunsch, die bethörte Welt zu beherrschen, und wird es, wenn nur der Mensch in ihm nicht erkannt wird.

Voltaire ist erstaunt, daß gegen die Tendenz dieses Stückes ein einflußreicher Teil des Publikums bei den ersten Aufführungen revoltierte.[1] Er zog es deshalb notgedrungen von der Bühne zurück, hatte aber die Genugthuung, daß neun Jahre später man seinem Werke vollen Beifall spendete. Die ersten fanden es religiös und politisch gefährlich: die andern ästhetisch und philosophisch schön. Gewiß hatten beide unrecht!

Stück 19.

[**Aristoteles hat es längst entschieden** ꝛc.] Über das Verhältnis der Tragödie zur Historie siehe die Auseinandersetzung K. 68. Vergl. St. 89 und den griech. Text (Aristot. Poetik cap. 9) im Anhange.

[**Ein Gewebe mannichfaltiger wunderbarer Zufälle.**] De Belloi that sich gerade, wie aus der Vorrede zu ersehen ist, etwas zu gute auf diesen fortwährenden Wechsel in der Handlung und auf die überall angebrachten Theatercoups. Er hofft dabei, daß er die letztern aus den Charakteren der Personen habe hervorgehen lassen. So z. B. sei der im 5. Akte die Wirkung der glücklichen Unentschlossenheit des Rhamnes, den man bis dahin zwischen Verbrechen und Tugend hin- und herschwanken sah. — Wie er sich darin getäuscht, brauchen wir nach dem, was Lessing sagt, nicht noch besonders hervorzuheben.

[**Die Uebersetzung ist nur in Prosa.**] Vielleicht von Joh. Jos. Eberle „der königlich Deutschen Gesellschaft zu Göttingen außer-

---

[1] Wir erinnern daran, daß Goethe Voltaires Mahomet für die deutsche Bühne bearbeitete und zur Aufführung brachte (Werke XXXV, 165). Schiller hatte Mühe, das Unternehmen des Freundes zu verstehen, und schrieb die bekannten Ottaverime „An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte". Werke I, 449.

ordentlichem Mitgliede". Wenigstens hat der die Belagerung von Calais in Prosa übersetzt. (Wien 1765.) Eine **metrische** Übersetzung der Zelmire (fünffüßige Jamben) kam Frankfurt und Leipzig 1766 anonym heraus.

[**Die Konstruktion ist verworfen**] = verworren, verfehlt, unklar. Jetzt bezeichnet verworfen nur noch einen hohen Grad moralischer Verkommenheit.

[**Dem prosaischen Uebersetzer viele Nachfolger.**] Denselben Wunsch spricht auch Goethe („Aus meinem Leben". Werke XXII, 55) bei Erwähnung der Wielandschen Shakespeare-Übersetzung aus. Er sagt dabei wörtlich: „Ich ehre den Rhythmus wie den Reim, wodurch Poesie erst zur Poesie wird, aber das eigentlich tief und gründlich Wirksame, das wahrhaft Ausbildende und Fördernde ist dasjenige, was vom Dichter übrig bleibt, wenn er in Prosa übersetzt wird."[1] Im weitern Verlaufe empfiehlt er sodann eine prosaische Übersetzung des Homer, die freilich der Stufe würdig sein müßte, auf welcher die deutsche Litteratur sich gegenwärtig befindet. Als Unterstützung für seine Ansicht führt er Luthers Bibelübersetzung an, denn keiner poetischen Übersetzung sei es gelungen, die poetischen Bücher des Alten Testaments genießbar zu machen.

[**Houdar de Lamotte**] Antoine, geb. 1672 in Paris, seit 1710 Mitglied der Akademie, gest. 1731, hat nicht nur eine große Anzahl von Tragödien, Lustspielen und Opern geschrieben, sondern sich auch als ein geistreicher Kopf ganz im Geiste der sogenannten Philosophie des 18. Jahrhunderts mit allerlei litterarischen Problemen beschäftigt und sich dabei in Paradoxen gefallen. So schrieb er als Vorreden zu seinen Tragödien eine Anzahl von »Discours sur la tragédie« und eiferte in denselben unter andern gegen die Anwendung des Verses. Er geht dabei von der Idee aus, daß Silbenmaß und Reim den Ausdruck des Gedankens wesentlich beeinträchtigen, nennt die poetische Form eine geistreiche Thorheit, und **versucht** (allerdings mit großer Selbsttäuschung) durch Übertragung Racinescher Verse in Prosa die Richtigkeit seiner Behauptungen zu erhärten. Man vergleiche besonders den 4. Teil seiner (in 10 Bänden zu Paris 1754 erschienenen) Werke. Daß er ein Gegner

[1] Lessing hat ganz in diesem Sinne bereits in seinen Rettungen des Horaz eine Ode in Prosa übersetzt (Werke, Bd. 4, S. 35).

der 3 Einheiten war, sei hier schon beiläufig erwähnt, und ebenso auf St. 36 hingewiesen. Man vergleiche auch den über ihn sehr schroff aburteilenden Laharpe XII, 147 ff. — Arnd II, 10 f.

[**Borchers**] David, geb. zu Hamburg 1744, war der Sohn eines Schiffspredigers und sollte in Göttingen Theologie studieren. Aber er entlief den Studien und wurde Schauspieler. Hoch begabt, aber ebenso leidenschaftlich und sittenlos, besonders von grenzenloser Spielwut beherrscht (er verspielte u. a. in Hamburg seine eigene Frau), ist er seit 1764 bei Ackermann, dann in Gotha, seit 1779 bei Schröder ein auch von diesem als genial anerkanntes Bühnenmitglied gewesen. (Vergl. Meyer, a. a. O. I, 145 f., 266, 322.) Von 1782—85 war Borchers Theaterdirektor in Linz. Als Künstler hatte er sich Ekhof zum Muster genommen und ist nach dem Urteil von Zeitgenossen der einzige gewesen, der dessen Verlust einigermaßen ersetzen konnte.

Stück 20.

[**Cénie,**] in den Œuvres choisies de Madame de Graffigny[1] (London 178) als pièce nouvelle en cinq actes abgedruckt, datiert von 1751 und fand bei den ersten Aufführungen Beifall und Teilnahme. Auch Lessing nennt das Stück vortrefflich, während Laharpe (Cours de Littérature XI, 20) sehr geringschätzend über dasselbe hinweg geht und seinen „vorübergehenden" Erfolg nur der Achtung vor der Verfasserin der Lettres d'une Péruvienne zuschreibt. Über die vermeintliche Nicht-Autorschaft siehe St. 53. — Gang der Handlung: Akt 1. Méricourt, ein intriganter, raffinierter Wüstling, kehrt in das Haus seines

[1] Françoise d'Apponcourt, aus dem Hause Issembourg, Tochter eines höhern Offiziers, wurde 1694 zu Nancy geboren. Sie heiratete jung den Kammerherrn de Graffigny, ertrug einige Jahre seine Roheiten und wurde dann von ihm geschieden. Als Begleiterin der Herzogin von Richelieu kam sie darauf nach Paris und trat seit 1745 hier als Schriftstellerin auf. Durch die Lettres d'une Péruvienne wurde sie eine Rivalin der Lettres Persanes von Montesquieu. Für das Theater schrieb sie außer Cénie noch ein zweites Drama in Prosa: La fille d'Aristide. Der geringe Beifall, den dieses Stück fand, soll ihren Tod beschleunigt haben. Sie starb zu Paris 1758. Siehe das Leben der Frau von Graffigny in der oben angeführten Londoner Ausgabe. Dort wird sie Mitglied der Akademie von Florenz genannt.

alten Onkels Dorimond zurück. Er hat der vor kurzer Zeit gestorbenen jugendlichen Frau desselben eifrig den Hof gemacht, um, wie er sagt, sich der Hand und des Vermögens ihrer Tochter Cénie zu versichern. Jetzt muß er von dem Kammermädchen Lisette erfahren, daß die im Hause hochangesehene Gouvernante seiner Cousine, Orphise, ihm keineswegs geneigt ist, und daß sein jüngerer Bruder Clerval die Gunst des jungen Mädchens erlangt zu haben scheint. Das will er sich nicht gefallen lassen und deshalb benutzt er die von Dankbarkeit gegen ihn erfüllte Stimmung seines braven, aber schwachen Oheims und weiß ihn zu bewegen, von seinem eigentlichen Plane, ihm eine reiche Braut und dem Bruder die Cénie zu geben, abzustehen. Er soll vielmehr — ohne die Gouvernante zu Rate zu ziehen — für ihn bei Cénie werben. Desgleichen verbindet sich Lisette mit ihm; sie geht darauf aus, Clerval anzuschwärzen, und erzählt, daß derselbe aus Indien einen Soldaten mitgebracht habe, hinter dem gewiß ein böses Geheimnis stecke. — Was sie nicht herausbringen kann, erfährt der Zuschauer sofort: es ist ein gewisser Dorsainville, der um einer Ehrenangelegenheit willen aus Frankreich fliehen mußte, jetzt durch Clervals Einfluß begnadigt, aber trotz seiner Rückkehr in tiefen Schmerz versunken ist, denn er hat vor 15 Jahren seine Frau und seine ganz kleine Tochter verlassen und giebt jetzt fast die Hoffnung auf, die Geliebten wiederzusehen.

Akt 2. Ein langes Gespräch zwischen Orphise und Cénie zeigt die pflichtgetreue Gouvernante, welche — trübe Erinnerungen aus dem eigenen Leben verscheuchend — der bereits sehr selbständig gewordenen Cénie den Rat erteilt, sich dem Wunsche des Vaters zu fügen, nicht weiter an Clerval zu denken, sondern auch gegen ihre Neigung den Méricourt zu heiraten. Sie bemüht sich in gleicher Weise auf Clerval einzuwirken; da sie sich aber von der Innigkeit und Ehrenhaftigkeit seiner Liebe überzeugt, so will sie bei dem Onkel wenigstens einen Versuch machen. Inzwischen beginnt Lisettens Verleumdung zu wirken; der alte Dorimond ist sehr böse, daß Clerval einen verdächtigen Fremden beherbergt, und ebenso, daß Orphise seine Pläne durchkreuzen will. Die arme Gouvernante fühlt das Drückende ihrer Stellung, und als sie allein ist, jammert sie um den verlorenen Gatten Dorsainville — und doch will

sie ihre schwere Pflicht weiter erfüllen, um Cénie vor Unglück zu bewahren.

Akt 3. Der zurückgewiesene Méricourt beginnt stärker auf Dorimond einzudringen; er erklärt, daß die sterbende Mutter ihn für Cénie bestimmt habe. Das erschüttert den Alten, und er gestattet dem Neffen, alles seiner Tochter mitzuteilen. Méricourt ist aber im Besitze eines für Cénie vernichtenden Geheimnisses, und als diese standhaft dabei bleibt, ihn zurückzuweisen, zeigt er dem unglücklichen Mädchen einen Brief ihrer vermeintlichen Mutter. — Darin gesteht eben die Frau des Dorimond, daß sie, um ihren alten Gatten an sich zu fesseln, eine glückliche Gelegenheit benutzt und ein Kind untergeschoben habe. Cénie ist von Schmerz überwältigt, beharrt aber in ihrer Abneigung gegen Méricourt, trotzdem er Rache schwört. Freilich hält sie sich aber auch verpflichtet, dem Clerval zu erklären, daß sie nie die Seine werden kann, obwohl sie ihn liebt. Der ist darüber so verzweifelt, daß er nicht einmal auf Dorsainville hört, welcher ihm sagt, daß er Hoffnung habe, seine Frau wiederzufinden.

Akt 4. Cénie hält sich trotz der Tröstung von seiten Orphisens für entehrt und will aus dem Hause. Dorimond kann es nicht glauben, daß sie nicht seine Tochter ist; aber Méricourt bestätigt nur allzu klar die ausgeführte Täuschung, ja, er geht weiter. Als der brave Alte seine geliebte Cénie adoptieren will, bringt der boshafte Intrigant einen andern Brief vor, aus welchem hervorgeht, daß Cénie die Tochter Orphisens ist. Rührend ist das Wiedersehen von Mutter und Tochter, aber ebenso fest der Entschluß, das Haus zu verlassen, in welchem ihrer nur Schande und Verachtung wartet. (?) Clerval bietet aufopfernd seine Dienste an, Orphise will ihn auch als Schwiegersohn anerkennen, nur soll er sobald als möglich eine Zufluchtsstätte schaffen.

Akt 5. Da die Schicklichkeit (!) es verbietet, daß Clerval selbst die Frauen begleitet, so erbietet sich sein dankbarer Freund Dorsainville dazu; er soll sie aufs beste einrichten, denn allem [illegible] nach (?) gehören sie einer vornehmen Familie an. Den [illegible] bewahrt er auch, als sein Onkel Dorimond in seine [illegible] Cénie [illegible] des Flecke[illegible] [illegible]er Geburt willen — [illegible]

[illegible] dri[illegible] [illegible]n Orphise [illegible]

daß sie nach der Geburt der Tochter dem Tode nahe gewesen sei, und daß man diesen Augenblick benutzt habe, um ihr Cénie zu entreißen und sie dann für tot auszugeben. Nun will Dorimond seine Einwilligung in die Verbindung Clervals mit Cénie geben; da sagt Orphise nein! sie kann nicht einseitig über ihre Tochter bestimmen, da möglicherweise ihr Vater lebt. — Kurz, sie will und muß aus dem Hause. Der versprochene Begleiter Dorsainville erscheint und erkennt an der Stimme seine Frau. Alle werden glücklich, und der brave Dorimond will auch dem bösen Méricourt soviel geben, daß er seinen Neigungen in der großen Welt frönen kann.

[**Dieses — Stück — mußte der Gottschedin zum Uebersetzen in die Hände fallen.**] Wie ganz anders klingt Lessings Ankündigung in der „Berlinischen Zeitung" vom 24. Mai 1753 (Werke III, 393.) Es heißt dort wörtlich: „Sie (Frau von Graffigny) hat an der Frau Gottschedin die würdigste Übersetzerin gefunden, weil nur diejenigen zärtliche Gedanken zärtlich verdolmetschen können, welche sie selbst gedacht zu haben fähig sind." — Hatte sich Lessings Geschmack so geläutert, daß er an unserer Stelle gerade das Gegenteil von seiner früheren Kritik ausspricht; oder war nicht vielmehr aus dem langen Kampfe gegen Gottsched und sein litterarisches Prinzip Bitterkeit gegen alles, was Gottschedisch hieß, zurückgeblieben? — Die bemängelten Stellen stehen im franz. Original Acte I, Sc. 3, pag. 142. — Acte IV, Sc. 3, pag. 213 und Acte V, Sc. 5, p. 240. Frau Gottscheds Übersetzung führt den Titel: Cénie oder die Großmut im Unglück, ein moralisches Stück der Frau von Graffigny; und erschien zusammen mit der Übersetzung des Addisonschen Cato. Leipzig 1753.

[**Madame Löwen**] vergl. K. 45.

[**Madame Hensel**] vergl. K. 38. — Wenn Lessing sagt, „die Aktrice ist für die Rolle (der Cénie) zu groß", so ist dies wohl so zu verstehen, daß die Schauspielerin viel zu pathetisch und hochtrabend in ihrem Spiel war. Sonst gehörte Cénie entschieden zu ihrem Rollenfach, gerade wie Mademoiselle Gaussin — die treffliche Darstellerin der Zaïre (K. 113) — sie in Paris gab. Gewöhnlich wird behauptet, daß Frau Hensel wegen dieses doch eigentlich schmeichelhaften Vorwurfes sich jede weitere Kritik Lessings verbeten

habe. Mit Recht macht Grosse in einer Besprechung von „Lessings Leben, von H. Düntzer“ (Sonntagsbeilage Nr. 50 zur Vossischen Zeitung vom 11. Dezember 1881) darauf aufmerksam, daß die empfindliche Schauspielerin sehr viel mehr Veranlassung hatte, sich durch die Äußerungen Lessings tief gekränkt zu fühlen, welche er Stück 5 in Bezug auf ihre Darstellung der Clorinde in Cronegks Olind und Sophronia, und Stück 17 über ihr Spiel als Kleanthis in Regnards Demokrit gebraucht hatte. Da konnte Frau Hensel von ihrem Standpunkte aus schwerlich einen Milderungsgrund darin finden, daß Lessing in sehr geschickten Wendungen dort dem Dichter und hier der französischen Schauspielerin, welche die Rolle geschaffen hatte, die Schuld beimaß. Die Ausdrücke „besoffene Marketenderin“ und „unanständigste Grimassen“ fielen immer auf Frau Hensel zurück.

[Tot linguæ, quot membra viro!] Dieses Citat steht am Schlusse eines lateinischen Gedichtes, welches unter dem Titel: De pantomimo in der lateinischen Anthologie (ed. H. Meyer Bd. II Nr. 954) zu finden ist. Der Pantomime, so heißt es dort, beschreitet mit schmeidigem Körper die Bühne und verheißt mit kundiger Handbewegung zu sprechen. Er folgt mit seinen Gesten dem Gesange des Chors, er kämpft, er spielt, er liebt, er schwärmt, kurz:

Tot linguæ quot membra viro: mirabilis ars est,
Quae facit articulos ore silente loqui.[1]

[**Freitags den 25. Mai**] muß notwendigerweise Montag heißen, hat sich aber seit der ersten Ausgabe bis auf Maltzahn u. a. m. übertragen. Vergl. den Datumzeiger K. 9.

[**Amalia des Herrn Weiß.**][2] Das Stück[3] (5 Akte, Prosa) steht

[1] In metrischer Übersetzung etwa:
Jegliches Glied ist Zunge an ihm, und Sprache verleihet,
Während die Lippe verstummt, seltene Kunst seinem Leib.

[2] Chr. Felix Weiße (Lessing nennt ihn durchgängig Weiß), geb. am 28. Januar 1726 zu Annaberg; studierte 1745 zu Leipzig und begann hier im innigen Verein mit Lessing seine Thätigkeit als dramatischer Schriftsteller; seit 1760 gab er die „Bibliothek der schönen Wissenschaften ꝛc.“ heraus und schrieb bis zum Jahre 1774 eine Reihe Theaterstücke. Seit dieser Zeit begründete er seinen Ruhm vorzüglich als Jugendschriftsteller („Kinderfreund“ 24 Bde.). W. starb am 16. Dezbr. 1804. Sein Sohn Christian Ernst Weiße gab die „Selbstbiographie“ des Vaters 1806 heraus. — Vergl. Minor: Lessings Jugendfreunde in Kürschners Deutsche Nationallitteratur Band 72. Einleitung, woselbst die schriftstellerische Thätigkeit Ws. eine strenge, aber zutreffende Kritik erfährt.

[3] Es war als Trauerspiel angelegt; auf Rat der Freunde wurde es zu einem Lustspiel (Drama) umgearbeitet.

ohne Angabe des Verfassers im „Beitrag zum deutschen Theater". Leipzig 1769. Es ist ein Drama, gegen dessen Sittlichkeit schon Lessing — obwohl er den Freund schonend genug behandelt — gerechte Bedenken erhebt; denn wenn schon der zu seiner Zeit auf der Bühne herrschende Geschmack ein junges Mädchen nicht unnatürlich oder gar widerwärtig fand, das in Männerkleidern fünf Akte lang eine ernste Rolle durchführt, so gab es doch auch hier eine Grenze, und der Schriftsteller durfte nicht jede Situation und jedes Wort wagen. Gewiß hatte Weiße eine gute, moralische Absicht, aber der Zweck heiligt nicht das Mittel, ganz abgesehen davon, daß dieses letztere unglücklich genug gewählt war: Weiße wollte durch die Verkleidung mildern, aber gerade der weibliche Manley erregt unsern Ekel.[1] — Die Inhaltsangabe wird diese Behauptung rechtfertigen:

Die verständige, liebenswürdige und edelgesinnte Amalia hat einen Liebhaber, Herrn Freemann, gehabt. Derselbe verließ sie um eines schönen Weibes (Sophie) willen, das ihn jetzt, wo er in wilder Ehe mit ihr lebt, durch ihre Spielwut ruiniert und unglücklich macht. Da entschließt sich Amalia, den immer noch geliebten Freund zu retten, d. h. seine Verhältnisse zu ordnen, sobald die Frau seiner würdig ist, oder die beiden zu trennen und ihm wieder ihre Hand anzubieten. Um dies gewagte Experiment auszuführen, tritt sie in Männerkleidern als Manley auf und hat sich zum Begleiter einen ehrenwerten Fünfziger, Herrn Hearty, gewählt. Mit diesem begiebt sie sich nach Bristol in das Gasthaus, in welchem Freemanns leben, und gewinnt die Freundschaft der Frau Sophie besonders dadurch, daß sie bedeutende Summen an sie verliert. Dem Gatten, der übrigens durch das Gesicht Manleys doch etwas an seine Amalia erinnert wird, ist dieser Verkehr mit Sophie ziemlich unangenehm, und es giebt heftige Scenen zwischen ihm und Sophie. Letztere braucht aber durchaus Manleys Geld, und da spielen denn die nichtsnutzigen Wirtsleute, Herr und Frau Triks, die einträgliche Rolle der Vermittler und Aufhetzer auf beiden Seiten. Das arme Weib wird hart bestürmt, aber der Dichter, der sie sonst mit den ungünstigsten Farben darstellt, giebt ihr ein

[1] Und da hat der Klotzianer Herr Stl. (vgl. St. 101—104) die Naivetät, der Lessingschen Kritik gegenüber zu fragen: „So ist Amalia gar schlüpfrig?"

starkes Gefühl für ihre Frauenehre. (?) Diese anzugreifen oder vielmehr auf die schlimmste Probe zu stellen, ist Manleys Aufgabe. Er will Geld vollauf geben, sie aber soll dafür auch seine Wünsche befriedigen! Zwei lange, mehr als peinliche Scenen (Akt 4, 4, noch schlimmer als die von Lessing genannte Akt 5, 5) zeigen die gequälte Frau in ihrem ehrenwerten Kampfe gegen den die Rolle eines frivol-begehrlichen Galans bis zum äußersten durchführenden Manley. Beide Male horcht der Gatte im Nebenzimmer, und als endlich Sophie ausruft: „Ich bin verloren, wo Sie ein Herz haben, das vor der Stimme der Ehre und Tugend taub ist, ich bin verloren, wenn Sie ...“; als in diesem Augenblick Manley ihr weinend in die Arme fällt und sie seine liebste, verehrenswerteste Freundin nennt, da stürzt Freemann mit gezücktem Schwerte auf den vermeintlichen Verführer und hätte ihn niedergestoßen, wenn nicht Hearty, auf einen ähnlichen Ausgang gefaßt, zu Hilfe geeilt wäre. — Die Schlußentwicklung ist in einer Beziehung geschickt vom Dichter vorbereitet: Er hat es bereits mehrfach durchblicken lassen, daß Hearty Amalien nicht nur bewundert, sondern liebt. Amalia hat ihn stets hochgeschätzt, und als jetzt Freemann in seiner Begeisterung nicht von der ersten Geliebten lassen will, reicht sie um Sophiens willen dem Hearty ihre Hand. Ob dadurch Freemann und Sophie, auch wenn sie zugleich mit jenen ihre Ehe kirchlich einsegnen lassen, ein glückliches Paar bilden, bleibt zweifelhaft. Amalia hat allerdings gethan, was sie konnte; sie hat das fünfjährige Kind beider, das sie fortgegeben hatten, erzogen und übergiebt es jetzt ihnen, damit es ein Unterpfand der Liebe seiner Eltern werde.

[**Die Rollen sind hier sehr wohl besetzt.**] Ekhof gab den Freemann, allerdings, wie Schröder (a. a. O. II, 2. S. 18) sagt, zu grob. Er mildert aber sofort den Ausdruck dadurch, daß er hervorhebt, es sei Ekhofs Ansicht gewesen, den Engländer so zeichnen zu müssen; auch sonst habe er der Freimütigkeit immer einen Anstrich von Härte gegeben.

[**Madame Böck,**] Sophie geb. Schulz war die Frau des, K. 100, genannten Schauspielers Böck. Sie war eine beliebte Vertreterin der sogenannten Beinkleiderrollen und wurde von Schönemann förmlich als Chevalier engagiert. Schröder (a. a. O. I, S. 142)

sagt ausdrücklich: „Sie war gut gewachsen, erschien in Mannskleidern zu ihrem Vorteil und bewegte den Hut leichter als den Fächer“, er tadelt dagegen an ihr den breiten Hamburgischen Dialekt. — Madame Böck spielte auch ganz ausgezeichnet den Philint im „Triumph der guten Frauen“ von Schlegel St. 52.

[**Crebillonsche Fähigkeit**] bezieht sich auf den jüngeren Crebillon (zu Paris 1707—1777), Sohn des Tragikers (St. 74), den Verfasser von Romanen, von welchen Laharpe a. a. O. XIII, 343 sagt, daß sie die Korruption zum System erhoben, daß sie Geist und Anmut mit jener Sittenfrechheit und Schamlosigkeit verbanden, welche die Regentschaft am Hofe eingeführt hatte. Derartige Romane Crebillons, welche in lüsterner Weise das Gemeine scheinbar verhüllen, aber den deckenden Schleier durchsichtig genug machen, sind z. B. Le Sopha, Tanzaï, La nuit et le moment etc.

[**Der Finanzpachter**] von Saintfoix[1] (Le Financier. 1 Akt, Prosa; zum erstenmale aufgeführt am 20. Juli 1761). Der Verfasser sagt in einem kurzen Vorwort, daß ein Ereignis, an dem er selbst einigen Anteil hatte, ihm die Idee zu diesem Drama gegeben. In demselben habe er nach Einfachheit des Stils, Lebhaftigkeit des Dialogs und besonders nach Wahrheit in Charakteren und Handlung gestrebt. Wir können hinzusetzen, daß ihm sein Streben gelungen ist, und daß bei der auch von Lessing gerühmten überraschenden Kürze und Eile der Entwicklung uns lebensfrische Gestalten als die Träger einer wohlabgerundeten Handlung entgegentreten. Da ist der Finanzpächter Alcimon, ein Geldmensch, der von Natur nicht gerade schlecht oder hartherzig, doch lieber sich vornehme Leute verpflichtet, als sofort armen Unglücklichen zu

---

[1] Germain François Poulain de Saintfoix, geboren zu Rennes 1703, gest. zu Paris 1776, schrieb sowohl für das Théâtre-Français als auch für das Théâtre italien zu Paris anmutige und durch eine geschmackvolle, elegante Form sich empfehlende Lust- und Schauspiele. In der Dramaturgie wird noch (St. 73 L-M. 306) sein „Orakel“ besprochen; Lessing hatte aber bereits 1754 in seiner Theatralischen Bibliothek (Werke IV, 434 ff.) von 2 seiner Lustspiele Le contraste de l'Hymen et de l'Amour, und La veuve à la mode vollständige Auszüge gegeben. Dort sagt er auch: „Wir haben eine gute Übersetzung von seinen dramatischen Werken“, er setzt aber den Namen des Übersetzers nicht hinzu. In Paris erschienen seine Werke 1763. Le Financier steht dort im 4. Teil S. 140—179.

Hilfe kommt; da ist ein gewissenloser, eigennütziger Marquis, der, nur an sinnlichen Genuß gewöhnt, weibliche Unschuld mit Füßen tritt; da ist außer einem jungen anmutigen und braven Mädchen ein ehrenwerter Chevalier, der mit festem Sinn und einem edlen Herzen für die Menschheit der Härte und Schurkerei entgegentritt und so andere rettend sich selbst beglückt. Der Gang der Handlung ist nun folgender: Auf dem Schlosse des Finanzpächters ist der Marquis gastlich aufgenommen, während ein armer verunglückter Mann, Geront, mit seiner Tochter Henriette nur auf die dringende Mahnung des Chevaliers nicht abgewiesen, aber auch von dem reichen Besitzer durchaus nicht beachtet wird. Henriette erzählt das Unglück ihres Vaters, er ist ein Unterbeamter des Finanzpächters und hat durch Diebstahl seine Steuerkasse verloren; sie bittet dringend um Stundung des Ersatzes. Der Marquis erbietet sich, Fürsprecher bei Alcimon zu sein. Statt dessen aber verleumdet er den Chevalier und hetzt Alcimon zur Härte gegen Geront. Sein Plan nämlich ist es, Henriette als gute Beute für sich zu behalten, und seine nichtswürdigen Anträge lassen nicht lange auf sich warten. Der Chevalier aber hat alle seine Schritte beobachtet, tritt ihm mit dem Degen entgegen und hält ihm die ganze Niederträchtigkeit seiner Handlungsweise vor. Der Feigling benutzt die Dazwischenkunft Alcimons, um sich aus dem Staube zu machen. Darauf erfährt der Finanzpächter aus der Erzählung Henriettens, daß Geront sein Vater ist, der für ihn vor einer Reihe von Jahren sein ganzes Vermögen geopfert hat und dann vollständig verschwunden war. Jetzt erfolgt ein freudiges Wiedersehen, und der Chevalier erhält als reichsten Lohn seiner edlen That die Hand Henriettens. — Diesen Chevalier spielte Ekhof, und man kann annehmen, daß er gewiß für die Rolle geeignet war. Wenn trotzdem Schröder (a. a. O. II, 2. S. 16) in seiner gewohnten Weise statt jedes Urteils nur ein „!“ hinsetzt, so muß man wissen, daß Schröder immer entrüstet ist, wenn Ekhof einen Liebhaber spielte. Dieser Chevalier ist aber eine wirkliche Charakter-Rolle und hat von einem jugendlichen Liebhaber nicht das geringste an sich.

alten Onkels Dorimond zurück. Er hat der vor kurzer Zeit gestorbenen jugendlichen Frau desselben eifrig den Hof gemacht, um, wie er sagt, sich der Hand und des Vermögens ihrer Tochter Cénie zu versichern. Jetzt muß er von dem Kammermädchen Lisette erfahren, daß die im Hause hochangesehene Gouvernante seiner Cousine, Orphise, ihm keineswegs geneigt ist, und daß sein jüngerer Bruder Clerval die Gunst des jungen Mädchens erlangt zu haben scheint. Das will er sich nicht gefallen lassen und deshalb benutzt er die von Dankbarkeit gegen ihn erfüllte Stimmung seines braven, aber schwachen Oheims und weiß ihn zu bewegen, von seinem eigentlichen Plane, ihm eine reiche Braut und dem Bruder die Cénie zu geben, abzustehen. Er soll vielmehr — ohne die Gouvernante zu Rate zu ziehen — für ihn bei Cénie werben. Desgleichen verbindet sich Lisette mit ihm; sie geht darauf aus, Clerval anzuschwärzen, und erzählt, daß derselbe aus Indien einen Soldaten mitgebracht habe, hinter dem gewiß ein böses Geheimnis stecke. — Was sie nicht herausbringen kann, erfährt der Zuschauer sofort: es ist ein gewisser Dorsainville, der um einer Ehrenangelegenheit willen aus Frankreich fliehen mußte, jetzt durch Clervals Einfluß begnadigt, aber trotz seiner Rückkehr in tiefen Schmerz versunken ist, denn er hat vor 15 Jahren seine Frau und seine ganz kleine Tochter verlassen und giebt jetzt fast die Hoffnung auf, die Geliebten wiederzusehen.

Akt 2. Ein langes Gespräch zwischen Orphise und Cénie zeigt die pflichtgetreue Gouvernante, welche — trübe Erinnerungen aus dem eigenen Leben verscheuchend — der bereits sehr selbständig gewordenen Cénie den Rat erteilt, sich dem Wunsche des Vaters zu fügen, nicht weiter an Clerval zu denken, sondern auch gegen ihre Neigung den Méricourt zu heiraten. Sie bemüht sich in gleicher Weise auf Clerval einzuwirken; da sie sich aber von der Innigkeit und Ehrenhaftigkeit seiner Liebe überzeugt, so will sie bei dem Onkel wenigstens einen Versuch machen. Inzwischen beginnt Lisettens Verleumdung zu wirken; der alte Dorimond ist sehr böse, daß Clerval einen verdächtigen Fremden beherbergt, und ebenso, daß Orphise seine Pläne durchkreuzen will. Die arme Gouvernante fühlt das Drückende ihrer Stellung, und als sie allein ist, jammert sie um den verlorenen Gatten Dorsainville — und doch will

sie ihre schwere Pflicht weiter erfüllen, um Cénie vor Unglück zu bewahren.

Akt 3. Der zurückgewiesene Méricourt beginnt stärker auf Dorimond einzudringen; er erklärt, daß die sterbende Mutter ihn für Cénie bestimmt habe. Das erschüttert den Alten, und er gestattet dem Neffen, alles seiner Tochter mitzuteilen. Méricourt ist aber im Besitze eines für Cénie vernichtenden Geheimnisses, und als diese standhaft dabei bleibt, ihn zurückzuweisen, zeigt er dem unglücklichen Mädchen einen Brief ihrer vermeintlichen Mutter. — Darin gesteht eben die Frau des Dorimond, daß sie, um ihren alten Gatten an sich zu fesseln, eine glückliche Gelegenheit benutzt und ein Kind untergeschoben habe. Cénie ist von Schmerz überwältigt, beharrt aber in ihrer Abneigung gegen Méricourt, trotzdem er Rache schwört. Freilich hält sie sich aber auch verpflichtet, dem Clerval zu erklären, daß sie nie die Seine werden kann, obwohl sie ihn liebt. Der ist darüber so verzweifelt, daß er nicht einmal auf Dorsainville hört, welcher ihm sagt, daß er Hoffnung habe, seine Frau wiederzufinden.

Akt 4. Cénie hält sich trotz der Tröstung von seiten Orphisens für entehrt und will aus dem Hause. Dorimond kann es nicht glauben, daß sie nicht seine Tochter ist; aber Méricourt bestätigt nur allzu klar die ausgeführte Täuschung, ja, er geht weiter. Als der brave Alte seine geliebte Cénie adoptieren will, bringt der boshafte Intrigant einen andern Brief vor, aus welchem hervorgeht, daß Cénie die Tochter Orphisens ist. Rührend ist das Wiedersehen von Mutter und Tochter, aber ebenso fest der Entschluß, das Haus zu verlassen, in welchem ihrer nur Schande und Verachtung wartet. (?) Clerval bietet aufopfernd seine Dienste an, Orphise will ihn auch als Schwiegersohn anerkennen, nur soll er sobald als möglich eine Zufluchtsstätte schaffen.

Akt 5. Da die Schicklichkeit (!) es verbietet, daß Clerval selbst die Frauen begleitet, so erbietet sich sein dankbarer Freund Dorsainville dazu; er soll sie aufs beste einrichten, denn allem Anschein nach (?) gehören sie einer vornehmen Familie an. Den Glauben bewahrt er auch, als sein Onkel Dorimond in seine Heirat mit Cénie — um des Fleckens ihrer Geburt willen — nicht einwilligen will. Er dringt deshalb in Orphise und hört von ihr,

daß sie nach der Geburt der Tochter dem Tode nahe gewesen sei, und daß man diesen Augenblick benutzt habe, um ihr Cénie zu entreißen und sie dann für tot auszugeben. Nun will Dorimond seine Einwilligung in die Verbindung Clervals mit Cénie geben; da sagt Orphise nein! sie kann nicht einseitig über ihre Tochter bestimmen, da möglicherweise ihr Vater lebt. — Kurz, sie will und muß aus dem Hause. Der versprochene Begleiter Dorsainville erscheint und erkennt an der Stimme seine Frau. Alle werden glücklich, und der brave Dorimond will auch dem bösen Méricourt soviel geben, daß er seinen Neigungen in der großen Welt frönen kann.

[**Dieses — Stück — mußte der Gottschedin zum Uebersetzen in die Hände fallen.**] Wie ganz anders klingt Lessings Ankündigung in der „Berlinischen Zeitung“ vom 24. Mai 1753 (Werke III, 393.) Es heißt dort wörtlich: „Sie (Frau von Graffigny) hat an der Frau Gottschedin die würdigste Übersetzerin gefunden, weil nur diejenigen zärtliche Gedanken zärtlich verdolmetschen können, welche sie selbst gedacht zu haben fähig sind.“ — Hatte sich Lessings Geschmack so geläutert, daß er an unserer Stelle gerade das Gegenteil von seiner früheren Kritik ausspricht; oder war nicht vielmehr aus dem langen Kampfe gegen Gottsched und sein litterarisches Prinzip Bitterkeit gegen alles, was Gottschedisch hieß, zurückgeblieben? — Die bemängelten Stellen stehen im franz. Original Acte I, Sc. 3, pag. 142. — Acte IV, Sc. 3, pag. 213 und Acte V, Sc. 5, p. 240. Frau Gottscheds Übersetzung führt den Titel: Cénie oder die Großmut im Unglück, ein moralisches Stück der Frau von Graffigny; und erschien zusammen mit der Übersetzung des Addisonschen Cato. Leipzig 1753.

[**Madame Löwen**] vergl. K. 45.

[**Madame Hensel**] vergl. K. 38. — Wenn Lessing sagt, „die Aktrice ist für die Rolle (der Cénie) zu groß“, so ist dies wohl so zu verstehen, daß die Schauspielerin viel zu pathetisch und hochtrabend in ihrem Spiel war. Sonst gehörte Cénie entschieden zu ihrem Rollenfach, gerade wie Mademoiselle Gaussin — die treffliche Darstellerin der Zaïre (K. 113) — sie in Paris gab. Gewöhnlich wird behauptet, daß Frau Hensel wegen dieses doch eigentlich schmeichelhaften Vorwurfes sich jede weitere Kritik Lessings verbeten

habe. Mit Recht macht Grosse in einer Besprechung von „Lessings Leben, von H. Düntzer“ (Sonntagsbeilage Nr. 50 zur Vossischen Zeitung vom 11. Dezember 1881) darauf aufmerksam, daß die empfindliche Schauspielerin sehr viel mehr Veranlassung hatte, sich durch die Äußerungen Lessings tief gekränkt zu fühlen, welche er Stück 5 in Bezug auf ihre Darstellung der Clorinde in Cronegks Olind und Sophronia, und Stück 17 über ihr Spiel als Kleanthis in Regnards Demokrit gebraucht hatte. Da konnte Frau Hensel von ihrem Standpunkte aus schwerlich einen Milderungsgrund darin finden, daß Lessing in sehr geschickten Wendungen dort dem Dichter und hier der französischen Schauspielerin, welche die Rolle geschaffen hatte, die Schuld beimaß. Die Ausdrücke „besoffene Marketenderin“ und „unanständigste Grimassen“ fielen immer auf Frau Hensel zurück.

[Tot linguæ, quot membra viro!] Dieses Citat steht am Schlusse eines lateinischen Gedichtes, welches unter dem Titel: De pantomimo in der lateinischen Anthologie (ed. H. Meyer Bd. II Nr. 954) zu finden ist. Der Pantomime, so heißt es dort, beschreitet mit schmeidigem Körper die Bühne und verheißt mit kundiger Handbewegung zu sprechen. Er folgt mit seinen Gesten dem Gesange des Chors, er kämpft, er spielt, er liebt, er schwärmt, kurz:

Tot linguæ quot membra viro: mirabilis ars est,
Quae facit articulos ore silente loqui.[1]

[**Freitags den 25. Mai**] muß notwendigerweise Montag heißen, hat sich aber seit der ersten Ausgabe bis auf Maltzahn u. a. m. übertragen. Vergl. den Datumzeiger K. 9.

[**Amalia des Herrn Weiß.**][2] Das Stück[3] (5 Akte, Prosa) steht

[1] In metrischer Übersetzung etwa:
Jegliches Glied ist Zunge an ihm, und Sprache verleihet,
Während die Lippe verstummt, seltene Kunst seinem Leib.

[2] Chr. Felix Weiße (Lessing nennt ihn durchgängig Weiß), geb. am 28. Januar 1726 zu Annaberg; studierte 1745 zu Leipzig und begann hier im innigen Verein mit Lessing seine Thätigkeit als dramatischer Schriftsteller; seit 1760 gab er die „Bibliothek der schönen Wissenschaften ꝛc.“ heraus und schrieb bis zum Jahre 1774 eine Reihe Theaterstücke. Seit dieser Zeit begründete er seinen Ruhm vorzüglich als Jugendschriftsteller („Kinderfreund“ 24 Bde.). W. starb am 16. Dezbr. 1804. Sein Sohn Christian Ernst Weiße gab die „Selbstbiographie“ des Vaters 1806 heraus. — Vergl. Minor: Lessings Jugendfreunde in Kürschners Deutsche Nationallitteratur Band 72. Einleitung, woselbst die schriftstellerische Thätigkeit Ws. eine strenge, aber zutreffende Kritik erfährt.

[3] Es war als Trauerspiel angelegt; auf Rat der Freunde wurde es zu einem Lustspiel (Drama) umgearbeitet.

ohne Angabe des Verfassers im „Beitrag zum deutschen Theater". Leipzig 1769. Es ist ein Drama, gegen dessen Sittlichkeit schon Lessing — obwohl er den Freund schonend genug behandelt — gerechte Bedenken erhebt; denn wenn schon der zu seiner Zeit auf der Bühne herrschende Geschmack ein junges Mädchen nicht unnatürlich oder gar widerwärtig fand, das in Männerkleidern fünf Akte lang eine ernste Rolle durchführt, so gab es doch auch hier eine Grenze, und der Schriftsteller durfte nicht jede Situation und jedes Wort wagen. Gewiß hatte Weiße eine gute, moralische Absicht, aber der Zweck heiligt nicht das Mittel, ganz abgesehen davon, daß dieses letztere unglücklich genug gewählt war: Weiße wollte durch die Verkleidung mildern, aber gerade der weibliche Manley erregt unsern Ekel.[1] — Die Inhaltsangabe wird diese Behauptung rechtfertigen:

Die verständige, liebenswürdige und edelgesinnte Amalia hat einen Liebhaber, Herrn Freemann, gehabt. Derselbe verließ sie um eines schönen Weibes (Sophie) willen, das ihn jetzt, wo er in wilder Ehe mit ihr lebt, durch ihre Spielwut ruiniert und unglücklich macht. Da entschließt sich Amalia, den immer noch geliebten Freund zu retten, d. h. seine Verhältnisse zu ordnen, sobald die Frau seiner würdig ist, oder die beiden zu trennen und ihm wieder ihre Hand anzubieten. Um dies gewagte Experiment auszuführen, tritt sie in Männerkleidern als Manley auf und hat sich zum Begleiter einen ehrenwerten Fünfziger, Herrn Hearty, gewählt. Mit diesem begiebt sie sich nach Bristol in das Gasthaus, in welchem Freemanns leben, und gewinnt die Freundschaft der Frau Sophie besonders dadurch, daß sie bedeutende Summen an sie verliert. Dem Gatten, der übrigens durch das Gesicht Manleys doch etwas an seine Amalia erinnert wird, ist dieser Verkehr mit Sophie ziemlich unangenehm, und es giebt heftige Scenen zwischen ihm und Sophie. Letztere braucht aber durchaus Manleys Geld, und da spielen denn die nichtsnutzigen Wirtsleute, Herr und Frau Triks, die einträgliche Rolle der Vermittler und Aufhetzer auf beiden Seiten. Das arme Weib wird hart bestürmt, aber der Dichter, der sie sonst mit den ungünstigsten Farben darstellt, giebt ihr ein

[1] Und da hat der Klotzianer Herr Stl. (vgl. St. 101—104) die Naivetät, der Lessingschen Kritik gegenüber zu fragen: „So ist Amalia gar schlüpfrig?"

starkes Gefühl für ihre Frauenehre. (?) Diese anzugreifen oder vielmehr auf die schlimmste Probe zu stellen, ist Manleys Aufgabe. Er will Geld vollauf geben, sie aber soll dafür auch seine Wünsche befriedigen! Zwei lange, mehr als peinliche Scenen (Akt 4, 4, noch schlimmer als die von Lessing genannte Akt 5, 5) zeigen die gequälte Frau in ihrem ehrenwerten Kampfe gegen den die Rolle eines frivol-begehrlichen Galans bis zum äußersten durchführenden Manley. Beide Male horcht der Gatte im Nebenzimmer, und als endlich Sophie ausruft: „Ich bin verloren, wo Sie ein Herz haben, das vor der Stimme der Ehre und Tugend taub ist, ich bin verloren, wenn Sie . . .“; als in diesem Augenblick Manley ihr weinend in die Arme fällt und sie seine liebste, verehrenswerteste Freundin nennt, da stürzt Freemann mit gezücktem Schwerte auf den vermeintlichen Verführer und hätte ihn niedergestoßen, wenn nicht Hearty, auf einen ähnlichen Ausgang gefaßt, zu Hilfe geeilt wäre. — Die Schlußentwicklung ist in einer Beziehung geschickt vom Dichter vorbereitet: Er hat es bereits mehrfach durchblicken lassen, daß Hearty Amalien nicht nur bewundert, sondern liebt. Amalia hat ihn stets hochgeschätzt, und als jetzt Freemann in seiner Begeisterung nicht von der ersten Geliebten lassen will, reicht sie um Sophiens willen dem Hearty ihre Hand. Ob dadurch Freemann und Sophie, auch wenn sie zugleich mit jenen ihre Ehe kirchlich einsegnen lassen, ein glückliches Paar bilden, bleibt zweifelhaft. Amalia hat allerdings gethan, was sie konnte; sie hat das fünfjährige Kind beider, das sie fortgegeben hatten, erzogen und übergiebt es jetzt ihnen, damit es ein Unterpfand der Liebe seiner Eltern werde.

[**Die Rollen sind hier sehr wohl besetzt.**] Ekhof gab den Freemann, allerdings, wie Schröder (a. a. O. II, 2. S. 18) sagt, zu grob. Er mildert aber sofort den Ausdruck dadurch, daß er hervorhebt, es sei Ekhofs Ansicht gewesen, den Engländer so zeichnen zu müssen; auch sonst habe er der Freimütigkeit immer einen Anstrich von Härte gegeben.

[**Madame Böck,**] Sophie geb. Schulz war die Frau des, K. 100, genannten Schauspielers Böck. Sie war eine beliebte Vertreterin der sogenannten Beinkleiderrollen und wurde von Schönemann förmlich als Chevalier engagiert. Schröder (a. a. O. I, S. 142)

sagt ausdrücklich: „Sie war gut gewachsen, erschien in Mannskleidern zu ihrem Vorteil und bewegte den Hut leichter als den Fächer“, er tadelt dagegen an ihr den breiten Hamburgischen Dialekt. — Madame Böck spielte auch ganz ausgezeichnet den Philint im „Triumph der guten Frauen“ von Schlegel St. 52.

[Crebillonsche Fähigkeit] bezieht sich auf den jüngeren Crebillon (zu Paris 1707—1777), Sohn des Tragikers (St. 74), den Verfasser von Romanen, von welchen Laharpe a. a. O. XIII, 343 sagt, daß sie die Korruption zum System erhoben, daß sie Geist und Anmut mit jener Sittenfrechheit und Schamlosigkeit verbanden, welche die Regentschaft am Hofe eingeführt hatte. Derartige Romane Crebillons, welche in lüsterner Weise das Gemeine scheinbar verhüllen, aber den deckenden Schleier durchsichtig genug machen, sind z. B. Le Sopha, Tanzaï, La nuit et le moment etc.

[Der Finanzpachter] von Saintfoix[1] (Le Financier. 1 Akt, Prosa; zum erstenmale aufgeführt am 20. Juli 1761). Der Verfasser sagt in einem kurzen Vorwort, daß ein Ereignis, an dem er selbst einigen Anteil hatte, ihm die Idee zu diesem Drama gegeben. In demselben habe er nach Einfachheit des Stils, Lebhaftigkeit des Dialogs und besonders nach Wahrheit in Charakteren und Handlung gestrebt. Wir können hinzusetzen, daß ihm sein Streben gelungen ist, und daß bei der auch von Lessing gerühmten überraschenden Kürze und Eile der Entwicklung uns lebensfrische Gestalten als die Träger einer wohlabgerundeten Handlung entgegentreten. Da ist der Finanzpächter Alcimon, ein Geldmensch, der von Natur nicht gerade schlecht oder hartherzig, doch lieber sich vornehme Leute verpflichtet, als sofort armen Unglücklichen zu

---

[1] Germain François Poulain de Saintfoix, geboren zu Rennes 1703, gest. zu Paris 1776, schrieb sowohl für das Théâtre-Français als auch für das Théâtre italien zu Paris anmutige und durch eine geschmackvolle, elegante Form sich empfehlende Lust- und Schauspiele. In der Dramaturgie wird noch (St. 73 L-M. 306) sein „Orakel“ besprochen; Lessing hatte aber bereits 1754 in seiner Theatralischen Bibliothek (Werke IV, 434 ff.) von 2 seiner Lustspiele Le contraste de l'Hymen et de l'Amour, und La veuve à la mode vollständige Auszüge gegeben. Dort sagt er auch: „Wir haben eine gute Übersetzung von seinen dramatischen Werken“, er setzt aber den Namen des Übersetzers nicht hinzu. In Paris erschienen seine Werke 1763. Le Financier steht dort im 4. Teil S. 140—179.

Hilfe kommt; da ist ein gewissenloser, eigennütziger Marquis, der, nur an sinnlichen Genuß gewöhnt, weibliche Unschuld mit Füßen tritt; da ist außer einem jungen anmutigen und braven Mädchen ein ehrenwerter Chevalier, der mit festem Sinn und einem edlen Herzen für die Menschheit der Härte und Schurkerei entgegentritt und so andere rettend sich selbst beglückt. Der Gang der Handlung ist nun folgender: Auf dem Schlosse des Finanzpächters ist der Marquis gastlich aufgenommen, während ein armer verunglückter Mann, Geront, mit seiner Tochter Henriette nur auf die dringende Mahnung des Chevaliers nicht abgewiesen, aber auch von dem reichen Besitzer durchaus nicht beachtet wird. Henriette erzählt das Unglück ihres Vaters, er ist ein Unterbeamter des Finanzpächters und hat durch Diebstahl seine Steuerkasse verloren; sie bittet dringend um Stundung des Ersatzes. Der Marquis erbietet sich, Fürsprecher bei Alcimon zu sein. Statt dessen aber verleumdet er den Chevalier und hetzt Alcimon zur Härte gegen Geront. Sein Plan nämlich ist es, Henriette als gute Beute für sich zu behalten, und seine nichtswürdigen Anträge lassen nicht lange auf sich warten. Der Chevalier aber hat alle seine Schritte beobachtet, tritt ihm mit dem Degen entgegen und hält ihm die ganze Niederträchtigkeit seiner Handlungsweise vor. Der Feigling benutzt die Dazwischenkunft Alcimons, um sich aus dem Staube zu machen. Darauf erfährt der Finanzpächter aus der Erzählung Henriettens, daß Geront sein Vater ist, der für ihn vor einer Reihe von Jahren sein ganzes Vermögen geopfert hat und dann vollständig verschwunden war. Jetzt erfolgt ein freudiges Wiedersehen, und der Chevalier erhält als reichsten Lohn seiner edlen That die Hand Henriettens. — Diesen Chevalier spielte Ekhof, und man kann annehmen, daß er gewiß für die Rolle geeignet war. Wenn trotzdem Schröder (a. a. O. II, 2. S. 16) in seiner gewohnten Weise statt jedes Urteils nur ein „!" hinsetzt, so muß man wissen, daß Schröder immer entrüstet ist, wenn Ekhof einen Liebhaber spielte. Dieser Chevalier ist aber eine wirkliche Charakter-Rolle und hat von einem jugendlichen Liebhaber nicht das geringste an sich.

Stück 21.

[Die Mütterschule des Nivelle de la Chaussée][1] (L'École des Mères, comédie en vers[2] et en 5 actes, zum erstenmal auf dem Théâtre de la Comédie française am 27. April 1744 aufgeführt) will entschieden eine Kritik der herrschenden Sitten oder vielmehr Sittenlosigkeit ausüben und entwirft deshalb ein grelles Bild der in den höheren Ständen eingerissenen Verschwendung, Titelsucht und Auflösung aller Familienbande.

Gang der Handlung. Der Marquis ist ein von seiner Mutter, Frau Argant, verzogener Stutzer, der höchst frivole und freche Lebensansichten, besonders auch in Bezug auf die Frauen, hat. Er spricht sich darüber offen zu seinem Freunde Doligni aus und möchte diesen braven, bescheidenen jungen Mann zu den Sitten der großen Welt bekehren, denen er selbst huldigt. Jedenfalls befreit er ihn von der Sorge, als ob er bei seiner Cousine Marianne sein Nebenbuhler wäre. Seine Gedanken gehen eben weiter, er strebt nach der Gunst einer allgemein gefeierten Schönheit, die freilich bis jetzt alle Liebhaber zurückgewiesen hat. Gleiche Nachricht bringt für ihn von dieser Dame sein Diener Lafleur, und benutzt diese Gelegenheit, um ihm sein wüstes Leben vorzuhalten und ihn zu warnen, es nicht so weit zu treiben, daß man seine von der Mutter um seinetwillen zurückgehaltene Schwester aus dem Kloster hole und so die Erbschaft halbiere! Was hilft's? Für den Augenblick braucht der Marquis wieder ein hübsches Sümmchen Geld, und der Diener soll es besorgen.

Akt 2. Frau Argant hat zuweilen die Besorgnis, daß ihr lieber Sohn nicht ganz auf dem richtigen Wege ist; das schadenfrohe Kammermädchen Rosette aber weiß ihre Bedenken zu zerstreuen, und der Marquis selbst entzückt durch sein bloßes Erscheinen die verblendete Mutter; er beruhigt sie auch über seine Liebschaften, will auf alle ihre Pläne, ihn vornehm zu verheiraten, eingehen und fürchtet nur die Rückkehr des Vaters, weil man während dessen Abwesenheit das Haus auf einen sehr luxuriösen und noblen Fuß gebracht hat. Seine Ahnungen gehen auch sogleich in Erfüllung.

[1] Über den Dichter siehe die Notiz K. 50.
[2] Alexandriner, mit kürzeren Reihen vermischt.

zweiflung, macht sich die bittersten Vorwürfe und sieht, daß sie den Sohn für immer verloren hat. Sie muß weiter hören, daß er nur in eine Schlinge gegangen ist, daß Helfershelfer der Galanten den Marquis gefaßt und verwundet haben, so daß es sich jetzt nur um eine Gelderpressung handelt. — Sie sieht in allem die Strafe des Himmels — der Mann will sie trösten, da fährt sie auf ihn los und hält ihm seine vermeintlichen Jugendsünden vor. Jetzt endlich ermannt sich Argant, klärt den Hergang auf, führt die Tochter ihrer Mutter zu und macht so alle glücklich. — Selbst dem Marquis soll verziehen werden, da Marianne für ihn bittet!

[**Marivaux**[1] **hat auch ein Stück . . .**] Es ist seine L'École des Mères (1 Akt, Prosa), von den Italienern zuerst 1732 gespielt. Der Inhalt dieses heitern, fast possenhaften Stückes ist folgender:

Frau Argant hat ihre Tochter Angelika auf das sorgfältigste gehütet, sie hat sie auf Schritt und Tritt bewacht und glaubt dadurch ein Musterwesen herangebildet zu haben, das nur den Willen der Mutter kennt und natürlich nur aus ihrer Hand den Gatten erwartet. Sie hat auch bereits zum Schwiegersohn den sehr verständigen, sehr reichen, aber auch 60jährigen Damis ausersehen und kann es nun gar nicht begreifen, daß sowohl das Kammermädchen Lisette Bedenken hat, als auch die Tochter nicht freudig in ihre Wahl einstimmt. Sie weiß es eben nicht, daß Angelika, das Bild der schüchternen Unschuld, ihr Herz dem jungen liebenswürdigen Eraft geschenkt hat, und daß dieser sich in der Livrée eines Bedienten im Hause befindet, um der Geliebten nahe zu sein und womöglich die auf den Abend festgesetzte Verlobung mit dem Alten zu hintertreiben. Es folgen anmutige Scenen, in denen das junge Mädchen — eine zweite Agnes — offen dem Eraft ihre Liebe gesteht und ebenso unumwunden dem alten Damis ihre Abneigung zeigt. Das macht diesen braven Mann stutzig, und da er von einem verabredeten Rendez-vous in einem dunklen Saale hört, so besticht er den Diener Frontin und begiebt sich in einen seidenen Domino gehüllt dorthin, um die Liebenden zu belauschen. Der erste, der nach ihm eintritt und der ihn — des seidenen Gewandes wegen für seine Angelika hält — ist Eraft. Wie groß aber ist das Erstaunen des alten Damis, als er an der Stimme seinen Sohn erkennt! Nur mit Mühe entwischt er ihm im Dunkeln. Dann kommt Angelika und erklärt dem Eraft, daß gerade der von ihrer Mutter ausgeübte unerträgliche Zwang sie in seine Arme führt. Das muß die ebenfalls als Lauscherin im dunklen Saale befindliche Frau Argant mit anhören. Sie stürzt zornig hervor, packt den alten Damis und will ihn — denn sie glaubt die undankbare Tochter zu halten — ins

[1] Vgl. K. 127.

Kloster schicken. Als Lichter herbeigeschafft werden, meint der biedere Alte, daß man ihn im Kloster wohl nicht annehmen werde, und daß es das Geratenste sei, Angelika seinem Sohn zu geben. Es geschieht, und den Schluß bildet ein kleines musikalisches Divertissement, in welchem es heißt:

> Ihr Mütter, die ihr euern Töchterlein
> Gar strenge Reden haltet,
> Ihr irrt und werdet leicht betrogen sein,
> Wenn erst Gott Amor waltet.
>
> Ihr gebt gar weisen Rat und meint es gut,
> Doch glaubet nur, trotz aller Strenge
> Habt ihr die Herzen nie in solcher Hut,
> Daß nicht ein Schalk hinein gelänge!

[**Nanine**] ou le préjugé vaincu, comédie (3 Akte in Versen)[1] wurde zum erstenmale aufgeführt am 16. Juni 1749 und steht Teil VII der »Œuvres« (S. 277—363). Von der dem Stücke vorangehenden Préface wird später gesprochen werden, zunächst der Inhalt:

Die Baronin de l'Orme, welche schon im Personenverzeichnis als eine herrschsüchtige, unliebenswürdige und schwerumgängliche Frau charakterisiert wird, zürnt dem Grafen d'Olban,[2] ihrem Verwandten, daß er trotz Beseitigung aller Hindernisse sie nicht heirate, sondern ein in seinem elterlichen Hause erzogenes Mädchen Nanine zu lieben scheine, dem er doch aus Standesrücksichten niemals die Hand reichen könne. Der Graf ist entschieden anderer Ansicht. Da meldet sich (denn nun kommt das komische Gegenbild) sein Gärtner Blaise, und bittet um die Erlaubnis, Naninen heiraten zu dürfen, sie sei so freundlich gegen ihn gewesen, als sie einen Strauß für den Grafen gewunden! Dieser Zusatz macht die Situation klar: die Baronin sieht Gefahr im Verzuge, versucht zunächst Nanine mit dem Gärtner zu verheiraten, und als ihr dies der reizend bescheidenen, aber ebenso einsichtigen Nanine gegenüber nicht glückt, will sie das Mädchen zwingen, ins Kloster zu gehen. Die arme Nanine, welche sich bewußt ist, mit ihren Gefühlen über

[1] Es sind 10= resp. 11silbige Reihen, bei denen der Einschnitt nach der 4. Silbe steht. Voltaire hatte diesen kurzen Vers zuerst im L'Enfant prodigue (1736) und dann öfters angewandt. Er ist allerdings leichter und anmutiger als der Alexandriner.

[2] Ekhof spielte den Grafen d'Olban, aber, wie Schröder sagt, a. a. O. II, 2. S. 20, n[illegible] vornehm genug.

ihre Stellung hinauszugehen, ist es zufrieden. Was aber ihr Herz dabei duldet, das zeigt sich in dem Gespräch mit dem Grafen; doch tritt in demselben ihre Liebenswürdigkeit und der Reiz ihrer Vorzüge in dem Maße hervor, daß d'Olban den entschiedenen Entschluß faßt, Naninen trotz des tölpelhaften Blaise und trotz der Frau Baronin die Seine zu nennen. Durch die Mitteilung, daß Nanine sofort ins Kloster gebracht werden soll, wird er zur That getrieben, er erklärt dem reizenden Mädchen seine Liebe, und wenn Nanine auch in edelster Absicht widerstrebt und ausweichende Antworten giebt, so erkennt doch der Graf sehr gut, was in ihrem Herzen vorgeht. — Als sie allein ist, bricht ihr Jubel und zugleich die Furcht ihrer Unwürdigkeit hervor. Sie will schreiben, ihr Herz ausschütten und zwar einem in der Nähe wohnenden Landmann Philipp Hombert; der dumme Blaise, der inzwischen die Schreibende fortwährend durch seine Anträge unterbricht, soll Überbringer dieses Briefes samt hinzugefügten Geldes sein. Er benimmt sich als Bote so ungeschickt, daß der Brief sofort in die Hände der Baronin fällt. Einige zärtliche Ausdrücke deutet diese auf einen unbekannten Liebhaber, und so glückt es ihr wirklich, den Grafen nicht nur eifersüchtig zu machen, sondern ihn vollständig umzustimmen. Jetzt verlangt er selbst, daß Nanine fortgeschickt werde, und verspricht, durch die Heirat mit der Baronin sein Unrecht wieder gut zu machen. Da kommt zu rechter Zeit seine Mutter, eine alte geschwätzige Frau, protestiert gegen die Baronin als Schwiegertochter und ist sehr böse darüber, daß Nanine fortgejagt wird. Zu gleicher Zeit will ein alter Mann den Grafen sprechen. Das ist aber kein anderer als Philipp Hombert, der Vater der Nanine, der für die Sittlichkeit seiner Tochter besorgt ist, weil sie seit einiger Zeit größere Geldsummen an ihn sendet. Nun bereut natürlich der Graf seinen grundlosen, an den Haaren herbeigezogenen Verdacht, die Baronin wird verabschiedet, Nanine zurückgerufen, und die alte Marquise d'Olban willigt gern darin ein, daß ihr Sohn der glühenden Neigung seines Herzens zu dem edlen, einzig in seiner Art dastehenden Mädchen folgt, nur soll es eine Ausnahme von der Regel sein! Mit dieser Konzession, welche der Dichter, wie es scheint, dem Vorurteil seiner Zeit zu machen für nötig hielt, ohne zu bedenken,

daß er durch dieselbe den sittlichen Wert seines Dramas aufhebt, schließt das Stück. —

[Miles gloriosus,] die Hauptperson in dem Plautinischen Stücke gleichen Namens heißt Pyrgopolinizes (Hauptmann Mauerbrecher, wie Lessing St. 90 sagt). Er prahlt wirklich in lächerlichster Weise mit Kriegs- und Heldenthaten, die er nie vollbracht hat; die eigentliche Pointe der Komödie aber beruht darauf, daß er sich für den schönsten und liebenswürdigsten Mann hält, dem alle Frauenherzen zufliegen; „Venus will's, drum duld' ich's“, ist sein eigener Ausspruch. Hier geht es ihm aber schlecht. Er hat ein junges Mädchen, die Geliebte eines andern, mit Gewalt entführt, und nun verbinden sich mit diesem Mädchen und ihrem sittsamen Liebhaber ein biederer alter Junggesell, und als Hauptleiter der ganzen Intrigue Paläſtrio, der Sklave des Soldaten. Sie benutzen eine höchst gewandte Dirne, locken den Prahlhans ins Garn, so daß er nicht nur alles thut, um das Mädchen loszuwerden (ja dem Paläſtrio die Freiheit zu geben), sondern auch, als er sich an die andere Geliebte machen will, eine tüchtige Tracht Prügel bekommt und sich beschämt fortschleicht.

[**Truculentus**] = unfreundlich, finster, rauh (Grobian), hat seinen Namen von dem groben Sklaven Stratilax, der darin vorkommt. Er schimpft allerdings derb und grob genug in einer Scene mit der Sklavin, einer Buhlerin; sonst hat er mit dem Inhalt des Stückes nichts gemein, denn dies schildert die abgefeimten Künste einer habsüchtigen Hetäre, welche drei Liebhaber zu gleicher Zeit rupft. Unter diesen befindet sich übrigens auch ein bramarbasierender Soldat; er teilt schließlich den Besitz der Dirne mit einem Landjunker, während der dritte von solcher Liebe absteht und ernsteren Verpflichtungen folgt.

[**Cicero**] spricht in der angezogenen Stelle (De officiis, lib. I, cap. 38 am Schluß) von der Mäßigung und Wohlanständigkeit im Reden; „häßlich ist es, sagt er, sich selbst zu rühmen, besonders fälschlich, und mit Verspottung der Zuhörer dem prahlerischen Soldaten nachzuahmen.“[1] — Hierzu bemerkt Zumpt in seiner Ausgabe (Braunschweig 1838) mit Recht, daß sowohl Menander,

[1] Deforme etiam est, de se ipsum prædicare, falsa præsertim, et cum irrisione audientium imitari militem gloriosum.

als Plautus und Terenz einen solchen »militem gloriosum« auf die Bühne bringen.

[**Alazon**] (griech. ἀλαζών) heißt Prahler, Marktschreier, Landstreicher. Die angeführten Worte „daß griechisch dieses Lustspiel Alazon heiße, Gloriosus aber auf lateinisch genannt werde“ spricht der Sklave Palästrio Akt II, Scene 1 in einer Art nachträglichen Prologs.

[**Thraso**] ist der großsprecherische, mit Blessuren auf dem Rücken versehene und dabei in Liebesaffairen verwickelte Soldat in dem Lustspiele „Der Eunuch“ von Terenz.

[**Seine Meinung von den Titeln der Komödien**] hat Lessing bereits St. 9 und 17 geäußert, ebenso spricht er davon St. 29.

[**Misanthrop**] Lustspiel von Molière. Vergl. St. 28. 52.

[**Nanine, oder das besiegte Vorurtheil**] lautet auch der Titel der metrischen Übersetzung, welche 1750 in Leipzig erschien. Der Verfasser derselben bezeichnet sich mit Str. (Siehe Gottsched, Nötiger Vorrat u. d. J. 1750.)

[**Die Geschichte der Nanine ist die Geschichte der Pamela**] kann nur heißen, daß Voltaire den Impuls zu seinem Lustspiel und manches Stoffliche aus dem weitschichtigen vierbändigen Roman des bekannten englischen Schriftstellers Richardson[1] entnommen hat. Sonst verfolgt der Roman „Pamela“ eine ganz andere Tendenz. Dafür spricht schon sein Titel: „Pamela[2] oder die belohnte Tugend, in einer Reihe von vertrauten Briefen eines jungen, schönen Fräuleins an seine Eltern, herausgegeben, um in den Seelen der Jugend beiderlei Geschlechts die Grundsätze der Tugend und Religion zu kultivieren“. — Und damit dies noch deutlicher werde,

[1] Samuel Richardson, geboren 1689 in der Grafschaft Derby, war der Sohn eines Tischlers und suchte als Buchdrucker seine litterarischen Bestrebungen zu befriedigen. Spät erst wurde er Schriftsteller und begründete den auch auf die deutsche Litteratur außerordentlich einwirkenden Familien-Roman. Er schrieb „Pamela“ 1740. — Clarissa 1748. — Grandison 1753. Seine Tendenz ist, moralisch zu belehren und zu bessern, und dazu schuf er, wie Walter Scott witzig sagt, Ideale, fehlerfreie Ungeheuer, wie die Welt sie nie gesehen, und ihnen gegenüber irgend ein verworfenes Subjekt, um an beiden seinem Publikum zu demonstrieren, was es zu thun oder zu lassen habe. Er starb am 4. Juli 1761. (Vergl. Scherr, Allgemeine Geschichte der Litteratur. Seite 327. — Hettner, Litteratur-Gesch. I, 461 ff. — Gräße, Handbuch der allgemeinen Litteraturgesch. III, 1. Abteil. 461 f.)

[2] 1. Ausgabe 1740. Die 10. mir vorliegende London 1771. Übersetzt wurde der Roman u. a. Liegnitz 1772. (4 Bände.)

steht auf demselben Titel: „Eine Geschichte, welche auf einem wahren Ereignis beruhend nicht nur angenehm unterhält, sondern auch trotz der wunderbaren und rührenden Vorkommnisse aller jener Gemälde sich entkleidet, die nur auf Vergnügen berechnet die Gemüter erhitzen und nicht unterrichten". Der Hauptinhalt dieses moralisierenden Rührromans ist folgender: Pamela Andrews, die Tochter armer, aber rechtschaffener Eltern, ein Mädchen von körperlicher und geistiger Anmut, ist von einer vornehmen Dame unterrichtet und erzogen worden. Dabei wirft der junge Mylord, Sohn des Hauses, ein lüsternes Auge auf Pamela und sucht ihr Herz zu bethören. Er wendet List an und bringt das Mädchen auf sein Schloß, um hier seine Verführungskünste energischer fortzusetzen. Pamela ist der Obhut einer Frau Jewkes anvertraut, aber sie weist standhaft und mit Entrüstung alle durch diese vermittelten Liebesanträge zurück. Der bedrängten Unschuld steht ein junger Geistlicher, Mr. Williams, zur Seite; sein Verhältnis zu dem jungen Mädchen erregt aber die Eifersucht des leidenschaftlichen Mylord. — Kurz, Pamela geht von Stufe zu Stufe der Verzweiflung entgegen und sucht sogar ihrem Leben ein Ende zu machen und sich ins Wasser zu stürzen. Dies alles entwaffnet endlich die Leichtfertigkeit und niedrige Begierde ihres — eigentlich doch auch von ihr in allen Stadien des Unglücks geliebten — Liebhabers: aus dem Verführer wird ein Gatte, der glücklich alle Standesvorurteile überwunden hat und siegreich aus dem Kampfe der Sinnlichkeit mit der Tugend hervorgegangen ist. —

Diesen Grundzügen schließt sich nach Inhalt und Ton

[**die Pamela des Nivelle de La Chaussée**][1] (Paméla comédie en 5 actes, en vers)[2] ziemlich getreu an, indem sie dabei zur Hauptsache den Konflikt macht, in welchen bei Pamela Unschuld und Liebe treten. — Vielfache Unnatürlichkeiten der Situationen und Charaktere liegen teils in dem Roman, teils hat sie der französische Dichter noch gesteigert. Alles das mag Lessing berechtigen, es ein „ziemlich kahles" Stück zu nennen, aber es ist doch für uns unendlich genießbarer als

---

[1] Über Nivelle de La Chaussée siehe K. 50. — Dieses Drama steht im 4. Teil seiner Werke.

[2] Die Verse sind Alexandriner mit kürzeren Reihen untermischt.

[**die Pamela des Boissy.**][1] Bei ihr glaubt man eigentlich eine Karikatur des Romans, und zuletzt eine possenhafte Zauberoper vor sich zu haben. Der Verfasser nennt sein dreiaktiges, meistens in kürzeren Versen geschriebenes Lustspiel übrigens auch: „Pamela in Frankreich, oder die besser erprobte Tugend“. Er führt uns darin einen Marquis zunächst in Frauenkleidern vor, bis Pamela zu ihrem Entsetzen bemerkt, daß sie den englischen Mylord nicht mit einer gütigen Gebieterin, sondern mit einem neuen Verführer vertauscht hat. Ein Gaskogner — natürlich ein frecher Prahlhans — stürmt zugleich auf ihre Unschuld ein, und wenn dann noch als dritter im Bunde der tölpelhafte Gärtner Mathurin (ganz die Figur des Blaise in Voltaires Nanine) sein liebeglühendes Herz ausschüttet, so muß das Mädchen wohl in Verzweiflung geraten. „Nichts gleicht dem Schicksal, das mich bestürmt“, ruft sie. „„So fallen Sie in Ohnmacht““, meint die boshafte Nerine, die ihr als Aufseherin gegeben ist, und Pamela erwidert (NB. in einer hoch ernsthaften Scene, also doch wohl nur von der Bienséance geleitet!): Ich sollte es, doch würde wohl das Publikum daran Anstoß nehmen, drum begnüge ich mich, auf diesem Sessel zu weinen!

Endlich faßt die verzweifelte Pamela den Entschluß, mit Mathurin zu fliehen. Der Marquis aber hat auf des Gaskogners Rat schon alles vorbereitet, um durch Musik und Tanz und Opernspuk Pamelas Sinne zu berauschen. Ein Kobold fährt mit Mathurin ab; die Scene verwandelt sich in den Palast des Vergnügens. Letzteres, d. h. der dasselbe singend und tanzend darstellende Marquis bezaubert Pamelas Sinne; Pamela singt und deklamiert mit — sie fühlt ihre Tugend wanken; aber der Marquis mißbraucht die Situation nicht, er hat vielmehr das Mädchen nur prüfen wollen (?) und reicht jetzt der Überglücklichen Herz und Hand. —

[**Die rührenden Lustspiele**] sind bereits K. 49 u. 85 besprochen worden. Voltaire will ihnen gegenüber (nach der seiner Nanine

---

[1] Boissy, Louis de, geboren am 26. November 1694 zu Vic in der Auvergne, kam 20 Jahre alt nach Paris, um Geistlicher zu werden, widmete sich aber der Litteratur und schrieb Satiren, darauf dramatische Werke. 1751 wurde er in die Akademie aufgenommen, 1755 erhielt er das Privilegium für den „Mercure“, er starb am 19. April 1758 in Paris. Unter seinen vielen dramatischen Werken war am beliebtesten Le Français à Londres.

vorangehenden „Préface") eine besondere Stellung einnehmen, d. h. er will sie nur billigen, wenn in ihnen das Rührende mit dem Komischen abwechselt, denn sonst entstände die Zwittergestalt der bürgerlichen Tragödie, welche den „Kothurn schändet", indem sie sich mit „gewöhnlichen" Menschen abgiebt. Wenn dagegen die wahre Komödie eine Darstellung menschlicher Sitte sein soll, so sei für sie die Mischung von Ernst und Scherz, von Lachen und Weinen ganz in der Natur begründet. — Denselben Gedanken entwickelt Voltaire auch in der Vorrede zu seinem „Verlorenen Sohn" (L'Enfant prodigue. 1736. Œuvres VII, S. 47 ff.). Aus dieser entnimmt Lessing die Stelle, welche mit den Worten beginnt:

[**Was ist gewöhnlicher.**] Die „sehr ehrwürdige Matrone" ist Frau Maréchale de Noailles, die todkranke Tochter ist Madame de Gondrin, nachherige Gräfin von Toulouse; der Schwiegersohn ist der Herzog de la Vallière. — Die übrigen Beispiele sind sodann wieder aus der Préface zu Nanine S. 286 f.

[**Homer**] singt in dem ersten Buch der Ilias (v. 599 ff.) von dem Zorn der Here gegen Zeus, welcher zu Gunsten der Trojaner die Bitte der Thetis erfüllt hat. Die Götter des Olymps erschrecken über den gewaltigen Zornausbruch und trauern. Hephästos aber bittet seine Mutter, nachzugeben, und reicht ihr und den andern Göttern in geschäftiger Eile umherhinkend die doppelten Becher. — Here lächelte,

> Und unermeßliches Lachen erscholl von den seligen Göttern,
> Als sie sahn, wie Hephästos im Saal so gewandt umherging.

Die andere Stelle steht Ilias VI, 466 ff. Hektor nimmt Abschied von seiner jammernden Gattin, dann streckt er seine Arme nach dem Knäblein,

> Aber zurück an den Busen der schöngegürteten Amme
> Schmiegte sich schreiend das Kind, erschreckt vor dem liebenden Vater,
> Bange zugleich vor dem Erz und der flatternden Mähne des Busches,
> Welchen es fürchterlich sah vom oberen Helme herabwehn.
> Lächelnd schaute der Vater das Kind, auch die zärtliche Mutter.

[**Die Schlacht bei Speier**] gehört wohl in das Jahr 1689. In demselben wurde die frühere freie Reichsstadt und Sitz des Reichskammergerichts ein Opfer der Raubzüge Ludwig XIV. Der

französische General Montclar zerstörte am 31. Mai 1689 die Festungswerke und verwandelte die Stadt in einen Schutthaufen. Es kann aber auch die Schlacht am Speierbach am 15. November 1701 gemeint sein.

[**Alkmene — Sosias**][1] sind Personen aus Plautus' Amphitruo. Die erstere, wohlbekannt als Mutter des Herkules, hat in den Armen des Zeus geruht, welcher die Gestalt ihres Gatten Amphitruo angenommen hatte. Sie ist also über die Vorwürfe des wirklichen Amphitruo empört. — Sosia ist andererseits der Sklave, der mit seinem Herrn Amphitruo in den Krieg gezogen ist. Seine Rolle hatte inzwischen, um die Frau vollends zu täuschen, Merkur gespielt. Bei der Rückkehr hat natürlich der wirkliche Sosia von dem Götter-Sosia viel zu leiden. Spezielleres über diese sogenannte Tragikomödie St. 55.

[**Damals, als er schrieb,**] d. h. im Jahre 1749. — Cénie (K. 145) ist aus dem Jahre 1751; Der Hausvater (Le Père de famille von Diderot. Vgl. St. 84) erschien 1753.

Stück 22.

[**Der Advokat Patelin.**] Vgl. K. 96 ff.

[**Die kranke Frau,**] ein Nachspiel in einem Aufzuge von Gellert,[2] steht im 3. Teil der „Sämtlichen Schriften". Leipzig 1784. Gewiß beabsichtigte der liebenswürdig verständige Verfasser, mit seinem Lustspiele gegen verschiedene Gebrechen seiner Zeit — Putzsucht, Quacksalberei u. dgl. m. — zu Felde zu ziehen. Das Geschick, mit dem er es gethan, wird schon von Lessing als nicht glücklich bezeichnet; wir würden heutzutage ein schärferes Urteil fällen, da das Lustspiel wirklich zu fade und langweilig ist.

Inhalt. Frau Stephan hat Übelkeiten und Herzklopfen, daneben aber auch vielen Ärger über die Putzsucht ihrer Schwägerin

---

[1] Sosias steht nicht nur in der Originalausgabe, sondern auch bei Lachmann und Maltzahn. Es muß aber Sosia heißen.

[2] Aus dem Leben dieses zu seiner Zeit hoch beliebten und um deutsche Bildung gewiß recht verdienten Schriftstellers erinnern wir an die Zahlen: 1715 geboren zu Hainichen; 1734 Student in Leipzig; 1751 Professor daselbst; 1769 gestorben. — Als Dramatiker ist er gewiß am unbedeutendsten.

Richard, besonders seitdem diese eine neue Andrienne[1] erhalten hat. Ihr Gemahl, der sie zärtlich liebt, will nichts von den Vermutungen der Muhme Philippine wissen, daß nämlich seine Frau nicht krank, sondern nur eitel und neidisch ist, er besorgt vielmehr einen Chiromantisten[2] Wahrmund, der natürlich den Fall höchst bedenklich findet, und läßt es auch zu, daß sein Schwager Richard der kranken Frau ein Elixir bringt. Während die beiden Quacksalber von ihren Mitteln Erfolge hoffen, wird der Zustand von Frau Stephan immer bedenklicher. Da wird auf den Rat der Muhme die Andrienne der Schwägerin herbeigeschafft; nach langen Bitten zieht die kranke Frau dieses allerdings „nicht auf ihren Leib gemachte“ Kleid an und — fängt an zu tanzen!

[**Denn Aristoteles sagt** —,] scherzhafte Anspielung auf die sogenannte klassische Regel von der Einheit der Zeit. Siehe u. a. St. 44.

[**Melanide**] siehe K. 51 ff.

[**Der Mann nach der Uhr**] oder der ordentliche Mann, Lustspiel in 1 Akt (Prosa) steht im Band X der sämtlichen Werke Hippels. 12 Teile. Berlin 1828. Wenn hier die Jahreszahl 1771 angegeben ist, so kann damit nur eine spätere Ausgabe gemeint sein, in dem Lustspiel selbst wird 1763 als das Jahr der Handlung genannt. — Erschienen ist es Königsberg 1765 und im 1. Teil des „Theater der Deutschen“ 1766.

Der Kaufmann Orbil (Ekhof spielte ihn vortrefflich. Schröder, a. a. O. II, 2. S. 18), angeblich der mit Kant befreundete Kaufmann Green in Königsberg, ist der ordentliche Mann, bei dem alles nach dem Schnürchen und peinlich genauer Zeitbestimmung geht. Er steht auf, nicht weil er ausgeschlafen hat, sondern weil es 6 Uhr ist; er geht zu Tisch, nicht weil er hungrig ist, sondern weil die Glocke 12 schlägt. Jeden Sonntag ißt er braunen

---

[1] Andrienne und nicht Adrienne, wie seit der ersten Ausgabe bisher in allen übrigen stand, ist der Name eines langen Schleppkleides, wie es zunächst die Andria (das Mädchen von Andros) in dem Lustspiele trug, welches der französische Schauspieler und Dichter Baron (1652—1729) nach Terenz geschrieben hatte. Andrienne steht übrigens bei Gellert. Auch bei Schlegel „Die stumme Schönheit“ 12. Auftritt.

[2] Charlatan, der aus den Linien der Hand das Schicksal des Menschen vorhersagen will.

Kohl, jeden Mittwoch und Freitag Fische x. x. Darum kann er auch den jungen Valer, den Liebhaber seiner Tochter Wilhelmine, nicht leiden, denn der lebt, wie es ihm eben gefällt, und legt nicht einmal Wert auf eine richtig gehende Uhr. Dagegen glaubt Orbil in dem ihm empfohlenen Magister Blasius einen richtigen Schwiegersohn gefunden zu haben; aber wie groß ist sein Erstaunen, als dieser pedantische Gelehrte zwar mit lateinischen Brocken um sich wirft, aber allerlei Geständnisse von Unordnung macht. Er wird ihm dadurch so zuwider, daß er ihn zum Hause hinauswirft. Inzwischen haben Lisette, das Mädchen der Wilhelmine, und Johann, Valers Bedienter, die auf die Verbindung ihrer Herrschaft ihr eigenes Glück bauen, tüchtig vorgearbeitet. Valer hat sich zwei Taschenuhren angelegt, imponiert dadurch und durch einige erlogene genaueste Datumangaben so sehr dem lächerlichen Kauz, daß er ihn unter der minutiösesten Berücksichtigung der Stunden und Minuten mit seiner Tochter verlobt. Zum Schrecken aller erscheint der Magister; er kommt aber nicht, um Rache für die grobe Behandlung zu nehmen, sondern als demütiger Schlucker, der ein paar Freitische verloren hat, und nun, um kein undankbarer Schmarotzer zu sein, ein Chronostichon, „ein Verschen, wo die Jahreszahl hervorragt", zur Hochzeitsfeier anzufertigen verspricht.

[**Herr Hippel in Danzig**] ist ein Irrtum, vielleicht daraus entstanden, daß das Lustspiel ebenso wie das zweite desselben Verfassers „Die ungewöhnlichen Nebenbuhler" öfters in Danzig gegeben wurde, und Hippel überhaupt Altpreußen angehörte. — Der durch seine Sonderbarkeiten und Widersprüche wohlbekannte Humorist Theodor Gottlieb v. Hippel wurde 1741 zu Gerdauen in Ostpreußen geboren, studierte zunächst Theologie, dann seit 1762 Jura, wurde Kriminalrat in Königsberg, 1780 erster Bürgermeister daselbst, Polizeidirektor und Präsident. Er, der Verfasser des bekannten Buchs „Über die Ehe", starb unverheiratet 1796. — Seine hervorragenden humoristischen Schriften sind: Lebensläufe nach aufsteigender Linie, und Kreuz- und Querzüge des Ritters A. bis Z. —

[**Der Graf von Essex.**] Bei der großen Ausführlichkeit, mit welcher Lessing an diesem Orte und später St. 54 den Gegenstand behandelt, erscheint es angemessen, die historische Überlieferung nach

dem Standpunkt der heutigen wissenschaftlichen Forschung voranzustellen. Wir verweisen dabei auf Ranke, Englische Geschichte I, 451 ff. und Schlosser, Weltgeschichte für das deutsche Volk XIII, 424 ff.

Robert Devereux, Graf von Essex (geb. am 10. Novbr. 1567) war der Stiefsohn des Grafen Leicester, des wohlbekannten Günstlings der Königin Elisabeth. Schon bei dessen Lebzeiten gab er Veranlassung zur Eifersucht; als aber Leicester 1588 starb, wurde der junge Essex der erklärte Günstling der allerdings bereits 55jährigen Königin und begann am Hofe die glänzendste Rolle zu spielen. „Anmutvolle männliche Erscheinung, blühende Jugend, ritterliche Sitten gewannen ihm von Anfang an alle Gemüter. Mit der Königin trat er in jenes seltsame Verhältnis, in welchem Gnade von der einen, und Huldigung von der andern Seite die Farben gegenseitiger Neigung und selbst Leidenschaft annahmen.“ Oft genug brach freilich sein unbegrenzter Ehrgeiz hervor, und er suchte jede Gelegenheit auf, ihn zu befriedigen. So begab er sich 1589 ohne Vorwissen der Königin zu der Flotte, welche unter Norris und Drake ein Heer nach Cadix und Portugal führte, doch bald wieder unverrichteter Sache nach England zurückkehrte. Keck erschien Essex sofort am Hofe wieder und zeigte sich noch insolenter als früher. Natürlich fehlten ihm Gegner und Feinde nicht; unter diesen waren die einflußreichsten der alte Minister Burleigh und dessen Sohn Sir Robert Cecil. Sie benutzten besonders die der Hauptsache nach verunglückte oder wenigstens erfolglose Expedition gegen Spanien (1596), bei welcher dem Grafen Essex freilich die Hände gebunden waren, um ihm die Gunst der Königin zu entziehen. Elisabeth zeigte sich auch wirklich kälter als sonst gegen ihren Günstling, und als dieser 1597 in einem abermaligen Kriegszuge gegen Spanien durch Wind und Wetter verhindert nichts ausrichten konnte, machte sie ihm solche Vorwürfe, daß er sich beleidigt vom Hofe entfernte. Die Königin konnte aber nicht ohne Essex leben, that alles, um ihn wieder für sich zu gewinnen, und so kann es nicht wunder nehmen, daß der von Natur hochstrebende Mann bei nachfolgenden Gelegenheiten maßlos die Schranken überschritt, welche ihm doch schließlich gezogen waren. In seiner Heftigkeit und Leidenschaftlichkeit geriet er nicht nur mit Burleigh

und Cecil, sondern sogar mit der Königin in persönlichen Streit. Er wollte eben nicht mehr unbedingt von dem Winke der Gebieterin abhängen, sondern vielmehr stets und überall seinen Willen durchsetzen. Als es sich im Jahre 1598 um einen neuen königlichen Statthalter in dem vollständig insurgierten Irland handelte, kam es zwischen ihm und der Königin zu einem heftigen Zank, der von seiner Seite zu unehrerbietigen Ausdrücken und wegwerfenden Mienen führte, und Elisabeth zu der Ohrfeige hinriß, welche auch in der Dramaturgie genugsam besprochen wird. Seit diesem Vorfalle scheint — wenn auch einige Monate später Essex wieder bei Hofe auftrat — die Königin nur auf eine Gelegenheit gewartet zu haben, sich zu rächen, während der Graf seinerseits den Gedanken demütiger Unterwerfung von sich wies und nach überlegener Autorität strebte. Für beide schien sich (1599) eine günstige Gelegenheit in dem irischen Kriege darzubieten. Essex bewarb sich um die Stelle des Statthalters und wurde auch wirklich von der Königin mit solchen Machtvollkommenheiten ausgestattet, daß die in die Geheimnisse des Hofes Eingeweihten recht haben mögen, wenn sie behaupten, die Königin wollte dem Grafen Veranlassung geben, sich ins Verderben zu stürzen. Jedenfalls ward Essex von seinem Schicksal ereilt. Er vermochte nicht, den durch spanischen Einfluß unterstützten, mächtigen Rebellenführer Tyrone in entscheidender Schlacht anzugreifen, schwächte sich vielmehr durch verschiedene Nebenunternehmungen, und sah sich endlich genötigt, mit Tyrone Waffenstillstand zu schließen und in Unterhandlung zu treten. Die Irländer aber verlangten solche Zugeständnisse, daß die Königin erbittert wurde, und Essex fürchten mußte, als Verräter angesehen zu werden. Er vertraute deshalb noch einmal auf die Gunst der Königin und auf den Zauber seines persönlichen Einflusses. Am 28. September 1599 erschien er plötzlich im Schlafzimmer Elisabeths, warf sich an ihrem Bette auf die Kniee und küßte ihre Hand. Im ersten Augenblicke empfing sie ihn gnädig, aber nach Tische begannen die Vorwürfe, und am Abend war Essex ein Gefangener. Zunächst blieb er als Stubenarrestant unter der Obhut des Siegelbewahrers, dann wurde er durch die Sternkammer zum Verluste seiner höchsten Ämter und Würden und zu einer Gefangenschaft verurteilt, welche so lange, als es die

Königin wolle, dauern sollte. Elisabeth handhabte diese souveräne Gewalt mit Mäßigung, Essex ergab sich eine Zeitlang ruhig und, wie es heißt, mit pietistischer Demut in sein Schicksal. Er durfte sogar in seinem eigenen Hause leben. Seine Feinde, Robert Cecil, Walter Raleigh, Cobham, Brooke, Gray, Nottingham rc. ruhten aber so wenig, als sein in jetziger Lage fast an Wahnwitz streifender Ehrgeiz. Er vertraute dabei auf die Popularität, die er allerdings teilweise in der Bevölkerung der Hauptstadt und besonders im Kreise seiner alten Kriegsgefährten genoß, und so sammelte er eine Schar Bewaffneter und hoffte, mit dieser sich des Palastes bemächtigen, der Königin ihre freie Entschließung wiedergeben, oder sie vielmehr zwingen zu können, ein Parlament zu berufen und mit Hilfe desselben die innern Angelegenheiten, besonders aber auch die Successionsfrage zu erledigen. — Am 8. Febr. 1601 wurde dies tollkühne — längst verratene — Komplott in Scene gesetzt — und scheiterte gänzlich. Der Königin spiegelte man vor, es hätte sich um ihre Ermordung gehandelt, sie ließ deshalb dem Gerichte freien Lauf. 25 Pairs traten am 19. Februar 1601 als Geschworenengericht zusammen und verurteilten Essex wegen bewaffneten Aufstandes und Versuch, die Königin zu entführen, zum Tode. Elisabeth bestätigte das Urteil, und der stolze und edle Graf starb mutig am 25. Februar 1601 unter dem Beile des Henkers. —

[**Thomas Corneille**][1] schrieb sein Trauerspiel »Le Comte d'Essex« 1678. Es steht in den meisten Ausgaben von Pierre Corneille und auch im 5. Teil des mir vorliegenden Théâtre de T. Corneille (Amsterdam 1740).

Gang der Handlung: Akt 1. Essex spricht dem für ihn besorgten Freund Salisbury[2] in stolzem Selbstbewußtsein die Überzeugung aus, daß es seinen Feinden nicht gelingen könne, ihn zu

[1] Thomas Corneille, der weniger begabte, aber auch bescheidenere Rival seines Bruders Pierre — geboren 1625 zu Rouen, gestorben zu Andelys 1709 — hat 42 Dramen geschrieben, welche vielfach Beifall fanden. Längere Zeit erhielten sich nur Ariane (1672) und der in Rede stehende Essex auf der Bühne. Thomas C. war Mitglied der Akademie seit 1685 als Nachfolger seines Bruders und hat auch sprachwissenschaftliche Arbeiten geliefert.

[2] Weder ein Graf Salisbury, noch eine Herzogin Irton sind historisch in die Geschichte des Essex verflochten. Vielleicht wählte der französische Dichter den ersten Namen statt des mit Essex verurteilten Grafen Southampton. Die Liebesintrigue ist ganz poetische Erfindung. Essex war heimlich vermählt mit der Tochter des Lord Walsingham.

stürzen. Dazu habe er zu große Verdienste um England und um die Königin; auch fürchte er nicht, daß man ihm aus seinem Verhalten gegen Tyrone, den rebellischen Anführer der Irländer, ein Verbrechen machen könne, denn seine friedlichen Vorschläge würden zum Wohle des Staates gedient haben. Als nun aber Salisbury ihm vorhält, daß er mehrere Tage lang den Palast der Königin belagert habe, während in demselben die Hochzeit des Herzogs von Irton mit der Hofdame Henriette gefeiert wurde — da bricht die Leidenschaftlichkeit des Grafen hervor. Er gesteht dem Freunde, daß er diese Gräfin geliebt und sie zu besitzen gehofft habe. Sie teilte seine Gefühle, fürchtete aber die Eifersucht der Königin Elisabeth und habe deshalb ihre Hand dem Herzoge von Irton gereicht. Zu spät sei deshalb der Versuch gewesen, sie mit Waffengewalt aus dem Palaste zu reißen; die Undankbare hatte bereits geheiratet, und doch könne er sie nicht vergessen. Dieselben Klagen, dieselben Vorwürfe wiederholt Essex der Herzogin selbst und achtet nicht auf die rührenden Geständnisse ihrer Liebe und der Qualen, welche sie sich durch ihre um Elisabeths willen notwendige Aufopferung bereitet hat. Zugleich warnt sie ihn dringend vor der drohenden Gefahr: die Königin sei über sein Verhalten in Irland und in London aufgebracht; seine Feinde schürten ihren Zorn, und vor allen suche Cecil Beweismittel gegen Essex herbeizuschaffen. — Wie sehr dieser erbitterte Feind des Grafen seines Triumphes gewiß zu sein scheint, geht dann aus seinen hämischen Worten hervor, als er, von der Königin beauftragt, Essex zu einer Unterredung mit ihr einladet; umsomehr will er seinen Plänen zuvorzukommen suchen, da der Graf ihm gegenüber von vollständigem Siegesbewußtsein erfüllt ist.

Akt 2. Elisabeth hält sich von Essex, den sie glühend liebt, für verraten und glaubt, daß er nach ihrer Krone trachte, um sie der Lady Suffolk aufzusetzen. (Essex hatte nämlich, um die Eifersucht der Königin auf eine falsche Fährte zu bringen, Lady Suffolk ganz besonders ausgezeichnet, während er doch Henriette liebte; deshalb hatte die Königin die Lady samt ihrem Bruder verbannt.) Als nun ihre Vertraute Tilney zu Gunsten des Grafen Essex und von der Hoffnungslosigkeit seiner Liebe spricht, giebt sie allerdings zu, daß er nie ihre Hand erhalten, sich aber wohl mit ihrer Liebe

und ihrer alles gewährenden Gunst begnügen könne; jedenfalls möge er sich hüten, daß sich ihre Liebe nicht in Zorn und Wut verwandle. Dasselbe spricht sie noch bestimmter der Herzogin von Irton gegenüber aus und läßt durchblicken, daß das Urteil gegen Essex, der um der Suffolk willen es gewagt, sie in ihrem Palaste zu belagern, so gut wie gesprochen sei. Vergebens wendet sich die Herzogin gegen Cecil, der neue Beweise von Essex' Verräterei in Händen zu haben vorgiebt: die Königin befiehlt, daß der Staatsrat versammelt werde. Freilich liegt es — so sagt Elisabeth — noch in den Händen des Grafen, den vernichtenden Blitzstrahl abzuwenden, er solle seine Schuld eingestehen und sich an ihre Liebe und Gnade wenden. Essex aber bleibt fest und rühmt in stolzer Weise seine Verdienste, so daß Elisabeth die Strenge des Gesetzes auf ihn angewendet wissen will. Auch der ihn beschwörenden Herzogin, die in seinem Tode auch den ihrigen sieht, giebt er nicht nach und folgt willig dem Verhaftsbefehle, den ihm der Kapitän Crommer überbringt.

Akt 3. Das Todesurteil ist gesprochen. Cecil meldet mit erheucheltem Bedauern der Königin das trotzige Verhalten des seines Verrates überführten Grafen, und Elisabeth will nunmehr ihm gegenüber nicht mehr die Liebende, sondern nur die Königin sein. Im Gespräch mit der Tilney aber tritt allerdings die Liebe wieder in den Vordergrund, und weinend hofft sie, daß Essex um Gnade bitten wird. Die Freundin soll deshalb alles aufbieten und auf den Grafen einstürmen, damit er von der unbegrenzten Liebe seiner Königin Gebrauch mache. Ähnliches sagt sie auch dem Grafen Salisbury, und dann geht sie im Gespräch mit der Herzogin von Irton soweit, daß sie dem Grafen gestatten will, die Lady Suffolk zu heiraten. Dieser Schritt der Königin entreißt der Herzogin ihr Geheimnis, sie gesteht ihr Verhältnis zu Essex und weiß, wenn auch nach schwerem Kampfe, die Königin zur Gnade zu bewegen, sobald es den vereinten Bemühungen gelingt, den Stolz des Grafen zu bezwingen.

Akt 4. Der Sturm auf Essex füllt sämtliche Scenen, und der Dichter läßt in beredter Weise den Grafen sich gegen die verschiedenen Abgeordneten aussprechen. Das stolze Bewußtsein der Unschuld — die eben von den im Gerichte vorgebrachten An-

schuldigungen nichts weiß — tritt schroff im Gespräche mit der Tilney hervor; dann folgen die dringenden Bitten und Vorschläge des Freundes Salisbury, und nachdem diese zurückgewiesen sind, der letzte Versuch verzweifelnder Liebe von seiten der Herzogin. Essex beklagt sein undankbares Vaterland, segnet die Geliebte und geht zum Schafott.

Akt 5. Die Königin ist zwar empört über das Verhalten des Essex, als aber die Herzogin hineinstürzt und für Essex um Gnade bittet, da er schon zum Tode geführt wird, erwacht ihre Liebe, und Tilney soll den Todesstreich aufhalten. Es ist zu spät! Cecil meldet die Ausführung des Urteilsspruches und muß dafür den Zorn der Königin erfahren. Sie sieht jetzt ein, daß gegen Essex falsche Anklagen vorliegen. Dann bringt Tilney die Bestätigung der erfolgten Hinrichtung, und der Schmerz der Herzogin von Irton, und die Selbstanklage steigern sich und erreichen ihren Höhepunkt, als der treue Salisbury von den letzten Augenblicken seines Freundes berichtet.

[**Calprenède;**] Claudius Walther von Costes, Herr de la Calprenède, geboren auf Schloß Tolgon (Distrikt Cahors in der Gaskogne) 161?, trat 1632 in Paris als Kadett in ein Garderegiment, wurde Offizier, 1650 königl. Kammerherr und starb von dem Schlage eines Pferdes getötet 1663. Er schrieb zehn wertlose Dramen, darunter 1632 (?)[1] Essex. Diese Tragödie soll mit großem Beifall aufgeführt sein, jedenfalls aber war Calprenède bei weitem beliebter in seinen weitschweifigen Romanen (à la Astrée von Urfé), von denen „Cassandra“ 10 Bände, Cleopatra 23 hatte(!) und den Spott Boileaus hervorriefen.

[**Es ist gewiß, schreibt Corneille**] nämlich in einem kurzen Vorwort »Au lecteur« vor seinem Trauerspiele.

[1] Diese Jahreszahl findet sich bei Voltaire (Tome LI.) und ist ohne weiteres in die Einleitung zu der modernsten Bearbeitung der Essex-Tragödie von Laube 1856 übergegangen. Er entnimmt seine Daten aus der Geschichte der Essex-Litteratur, welche Richard Kießling in der Breslauer Zeitung veröffentlicht hatte. — Darnach hätte Calprenède allerdings in bedenklich jungen Jahren seinen Essex geschrieben.

[**Hume**[1] **und Robertson**][2] haben allerdings die Erzählung von dem Ringe in ihre Geschichtswerke aufgenommen und halten sie für authentisch. Der erstere spricht davon in seiner »History of England«, Vol. V, pag. 446 und bezeichnet die Rückkehr des Essex von der Expedition gegen Cadix als den Zeitpunkt der Schenkung. Der zweite spricht in seiner »History of Scotland« Vol. II, pag. 291 ff. (es ist dies die von Lessing nach der Übersetzung von Mittelstedt — Braunschweig 1762. Bd. 2. S. 301 ff. — mitgeteilte Stelle) von demselben Ereignis und hält es nach den von ihm beigebrachten Zeugnissen für „so wahrscheinlich, daß es wohl einen Platz in der Geschichte verdient".

Man zeigt auch sogar den Ring und zwar in verschiedenen Exemplaren! Trotzdem wird die neuere Geschichtsforschung recht haben, wenn sie die Anekdote von dem Ringe vor ihrer Kritik nicht bestehen läßt und die sogenannten Zeugnisse für dieselbe einfach verwirft. Vgl. Ranke, a. a. O. S. 467 f.

Stück 23.

[**Der Herr von Voltaire etc.**] Es ist bereits früher erwähnt, daß Voltaire eine Ausgabe der Werke von Pierre Corneille ver-

---

[1] David Hume, ebenso berühmt als skeptischer Moralphilosoph wie als Geschichtschreiber, wurde 1711 zu Edinburgh geboren. Er entsagte dem Kaufmannsstande, zu dem er bestimmt war, und widmete sich in Frankreich philosophischen Studien. Am vollständigsten entwickelte er seinen Skepticismus in der 1748 zu London erschienenen Schrift „Untersuchung über die menschliche Erkenntnis" (Inquiry concerning human Understanding). 1752 wurde H. Bibliothekar der Advokatenbibliothek zu Edinburgh und als solcher gab er sich historischer Forschung hin. Sein Hauptwerk ist die oben citierte Geschichte von England, seit Cäsars Einfall bis zur Revolution 1688. — 6 Bände. London 1763 (spätere Ausgabe 1786). — Seit 1763 beginnt Humes staatsmännische Laufbahn. Er ging als Gesandtschaftssekretär nach Paris, wurde 1767 Unterstaatssekretär, † 1776. Seine Selbstbiographie ist u. a. der von mir citierten Ausgabe seiner »History etc.« London 1786 beigefügt. — Über Hume vergleiche Hettner, a. a. O. I, 425 ff.

[2] William Robertson, geboren 1721 zu Borthwick in Schottland, Sohn eines Predigers, studierte ebenfalls Theologie, und erwarb sich als Geistlicher großes Ansehen. † 1793. — Neben Hume ist er der bedeutendste englische Historiker des vorigen Jahrhunderts; sein Vorbild war entschieden Voltaire. Seine Hauptwerke sind: The History of Scotland, during the reigns of Queen Mary and of King James VI. 2 Teile. London 1759. (11. Ausgabe, nach der ich citiere, London 1787.) — Ferner History of the reign of the emperor Charles V. London 1769, und History of America. 1777. —

anstaltete und dieselbe mit einem weitläufigen, oft ziemlich absprechenden Kommentar versah. — Dieser Ausgabe fügte er in gleicher Weise auf den Wunsch vieler Liebhaber des Theaters, wie er sagt, zwei Stücke von Thomas Corneille, Ariane und Le Comte d'Essex hinzu. — Der Kommentar zum Essex steht in der von uns citierten Ausgabe der Œuvres complètes von Voltaire, Tome LI von S. 414—444. Lessing giebt auf den folgenden Seiten der Dramaturgie mehrfach Übersetzungen und Auszüge aus diesem Kommentar. — In diesem wiederholt sich bis zum Überdruß der Tadel, daß Corneille die Königin Elisabeth als verliebt darstellt, obschon sie doch bereits 68 Jahre alt war. —

[**Sagt Hume**] in der bereits citierten History of England V, cap. 44. S. 429.

[**Raleigh**] Sir Walter, Nebenbuhler und Feind des Essex, geb. 1552 zu Hayes in Devonshire, studierte in Oxford und zeichnete sich früh als Krieger und Seemann aus. Sein schönes Äußere und ritterliches Betragen gewann ihm die Neigung der Königin Elisabeth in dem Grade, daß er, während Essex auf der Expedition gegen Spanien (1589) war, der stete Begleiter der Königin auf ihren Spaziergängen ꝛc. wurde. Freilich mußte er dem rückkehrenden Essex weichen und sich auf einige Zeit nach Irland zurückziehen. Von hier aus wird Raleigh — ein Meister der höfischen Schmeichelei — jene Briefe an Cecil, den Sohn Burleighs geschrieben haben, in denen er die Königin wie eine Göttin verehrt. Ein solcher Brief ist von Hume (a. a. O. V, 526) aufbewahrt und enthält unter einer Masse von sehnsüchtigen Klagen über die Trennung von der Königin folgende Stelle: „Sonst war ich gewohnt, sie gleich Alexander reiten, gleich Diana jagen, gleich Venus gehen zu sehen; der Zephir wehte ihr schönes Haar um ihre keuschen Wangen gleich einer Nymphe; oft saß sie im Schatten wie eine Göttin, oft sang sie wie ein Engel und spielte wie Orpheus — jetzt schau ich nur die Trübsal dieser Welt, da ein Vergehen mir alles geraubt hat." — Hume setzt hinzu, es ist: „zu bemerken, daß diese Nymphe, diese Venus, diese Göttin, dieser Engel etwa 60 Jahre alt war. — Raleigh blieb der unversöhnliche Feind des Essex und betrieb mit Eifer seinen Sturz und seine Hinrichtung. Nach der Thronbesteigung Jakob I. wurde Raleigh nicht nur zurück-

gesetzt, sondern erlitt auch — wegen vermeintlicher Teilnahme an einer Verschwörung — zwölfjährige Kerkerhaft. 1616 endlich befreit, wollte er die Goldschätze Guyanas für sein Vaterland und für sich ausbeuten. Die Unternehmung mißglückte gänzlich, führte sogar Verwickelungen mit Spanien herbei, und Raleigh fiel als Opfer 1618 auf dem Schafott. Er ist auch als Schriftsteller bekannt und schrieb u. a. im Tower seine geschätzte »History of the world«.

[**Heinrich Unton**] berichtet an Elisabeth, nach Hume a. a. O. Seite 527, über seinen Empfang bei König Heinrich IV. von Frankreich; der Monarch habe ihn bei seiner Geliebten, der schönen Gabriele, eingeführt und ihn dann gefragt, wie ihm die Dame gefalle. Da habe er nur spärlich die Schönheit Gabrielens gelobt und dem Könige vielmehr das Bild seiner Gebieterin gezeigt. Obwohl dasselbe weit hinter der Wirklichkeit zurückbliebe, habe Heinrich IV. es mit Begeisterung angeschaut, es bewundert, geküßt und es um alle Schätze der Welt zu besitzen gewünscht.

[**Graf von Nottingham,**] ursprünglich Karl Howard, kommandierte als Großadmiral 1596 die Flotte gegen Spanien, während Essex und Raleigh ebenfalls Befehlshaber waren. Als Essex 1597 zum zweitenmale an der Spitze eines Kriegszuges gegen Spanien stand, stieg Howard in der Gunst der Königin und wurde zum „Grafen von Nottingham" erhoben. Dadurch erhielt er den Vorrang vor Essex. Als aber dieser Lord-Marschall wurde, stand er wieder unter ihm und verließ deshalb gekränkt den Hof.

[**Cobhan**] oder vielmehr Cobh**am**, Lord, der Feind des Essex, stammte aus einer bereits im 14. Jahrhundert bekannten englischen Familie. Zu ihr hatte auch jener Sir John Oldcastle, (nach dem von seiner Frau ererbten Gute Cobham Lord Cobham genannt), gehört, den Shakespeare als Falstaff unsterblich gemacht hat. —

[**„Wie? Essex auf dem Throne."**] Vergl. Voltaire Œuvres LI. pag. 427.

[**Walpole,**] Horace, der geistreiche, witzige englische Brief- und Memoirenschreiber, Sohn des berühmten Staatsmannes Sir Robert Walpole, geb. 1717, zu Eton und auf Reisen gebildet, dann dem Genusse der Kunst und litterarischer Thätigkeit lebend, hatte sein Landgut Strawberry-Hill zu einem gotischen Kastell und zu einem

Schatzkästlein und Tempel der Kunst umgeschaffen. Er besaß dort auch eine eigene Buchdruckerei und ließ auf derselben fremde und eigene Werke drucken. Zu den letztern gehörte (1765) der von Lessing nach einer französischen Übersetzung citierte Roman »The castle of Otranto«. In demselben machte Horace Walpole sein Lieblingsschloß zum Schauplatz mittelalterlich-ritterlichen Lebens und überbot sich in phantastischer, tragischer und komischer Fiktion. — Eine litterarische Vorrede ließ u. a. Seitenhiebe auf Voltaire fallen, setzte ihn weit unter Shakespeare und rügte auch den Schnitzer in Bezug auf Leicester. — Walpole starb 1797. — Ausführliches über ihn findet man in der von Lescure (Paris 1865) herausgegebenen, hoch interessanten »Correspondance complète de la Marquise Du Deffand«. 2 Teile.

[**Robert Dudley,**] geboren 1531, der bevorzugte Günstling der Elisabeth, durch sie 1564 zum Grafen von Leicester erhoben, gest. 1588. Er wurde der Stiefvater des Grafen Essex, als er die schöne Lätitia Knolles bald nach dem Tode ihres Gemahls, der sein Feind gewesen war, heiratete.

[**Den Poeten Arouet und — — Voltaire.**] Vgl. den Namenswechsel K. 25. Anmerkung.

[**Das Hysteronproteron**] d. h. den Verstoß gegen die Zeitfolge der Ereignisse macht Voltaire in Bezug auf die Ohrfeige: a. a. O. Bd. LI S. 433. Er sagt dort ausdrücklich von der Königin: „Sie hatte ihm nach seinem schlechten Verhalten in Irland alle seine Titel und Würden genommen und war in ihrem schmählichen Jähzorn soweit gegangen, ihm eine Ohrfeige zu geben. Der Graf hatte sich aufs Land zurückgezogen, schriftlich demütig um Verzeihung gebeten, und in seinem Briefe gesagt, daß er reuig wäre wie Nebukadnezar und Heu äße.“ — Siehe dagegen unsere Notiz über das Leben des Essex. K. 168 f.

[**Weshalb wählt der tragische Dichter wahre Namen**] . . .

[**Nur die Charaktere sind ihm heilig.**] Diese beiden Stellen sind bereits K. 69 herangezogen worden, wo es sich um das Verhältnis der Tragödie zur Geschichte handelte.



Stück 24.

[**Die große Nase**] der Elisabeth wird von Voltaire a. a. O. LI. S. 416 erwähnt.

[**Rapin de Thoyras**][1] ist der Verfasser einer im Anfange des vorigen Jahrhunderts sehr geschätzten Geschichte von England. — Dieselbe wurde bald nach ihrem Erscheinen zweimal ins Englische übersetzt (London 1732), kommentiert und fortgesetzt. Die beste französische Ausgabe erschien 1749 in 15 Quartbänden. Nach dieser ist die deutsche Übersetzung von dem Pastor Agricola angefertigt, welche der Professor Siegmund Jakob Baumgarten ebenfalls in Quart, Halle 1755, herausgab, und Schiller für seine Maria Stuart benutzte. — Die Geschichte des Essex steht hier im 5. Bande und ist augenscheinlich für Voltaire die Quelle gewesen, aus welcher er die Beurteilung der Thatsachen und Charaktere schöpfte. Einzelnes stimmt wörtlich überein, und mit besonderer Vorliebe hat er den Ausspruch des Rapin de Thoyras (V, 404) benutzt: „Sie (die Königin) war doch damals schon in ihrem 68. Jahre und folglich in einem Alter, wo die Bewegungen der Liebe nicht sehr heftig sein können."

[**meinem von ihm abgezogenen Begriffe**] = Vorstellung, die ich mir von ihm gemacht, aus der historischen Überlieferung abstrahiert habe.

[**Dialogirt**] statt dialogisiert ist ähnlich dem Französischen nachgebildet wie personifiert statt personificiert, und andere bei Lessing vorkommende Verbalformen. — Was den Gedanken betrifft, so ist er bereits K. 68 f. besprochen.

[**Die Uebersetzung ist kriechend;**] es wird die von P. Stüven 1748 gemeint sein. Vgl. Gottsched, „Nötiger Vorrat" unter diesem Jahre.

[1] Paul de Rapin, Herr von Thoyras, gehörte einer reformierten Familie an und wurde 1661 zu Castres in Languedoc geboren. Auf der Schule in Saumur vorbereitet, widmete er sich juristischen Studien; als aber die Aufhebung des Edikts von Nantes die Reformierten zur Auswanderung zwang, ging Rapin 1686 nach England, bald darauf nach Holland, wurde Offizier, ging auf Reisen und lebte seit 1707 in Wesel. Hier schrieb er die oben genannte Geschichte von England und starb 1725, so daß erst nach seinem Tode die letzten Bände seines großen Werkes erschienen. Über sein Leben siehe die Nachricht, welche dem 1. Bande seiner »Histoire générale d'Angleterre« vorgedruckt ist.

[„Die Rolle des Cecil",] Übersetzung der Voltaireschen Anmerkung, a. a. O. LI Seite 425. — In gleicher Weise sind die nächsten mit Anführungszeichen versehenen Absätze teils wörtliche Übersetzungen, teils Auszüge von Stellen, die sich im französischen Original der Reihe nach S. 429, 431, 432, 438, 437, 436 vorfinden.

Stück 25.

[Essex] wurde von Ekhof gespielt. Schröder, a. a. O. II, 2 S. 14 sagt ohne weitere Bemerkung: „Ekhof war Essex".

[Madame Löwen] siehe K. 45.

[Es ist nicht blos eigensinniger Geschmack.] Dieser ganze Absatz geht auf die eitle Frau Hensel, welche keine Kritik ertragen konnte. Daß sie sich durch Lessings Worte über ihre Darstellung der „Cénie" gekränkt fühlte, ist bereits K. 148 erwähnt.

Stück 26.

[Die Hausfranzösinn oder die Mamsell] ein deutsches Lustspiel in fünf Aufzügen (Prosa) ist allerdings vom ästhetischen Standpunkte aus höchst plump angelegt und in vielen Scenen geradezu gemein und ekelhaft. Gewiß aber wollte die Verfasserin kräftig gegen die Unsitte auftreten, welche in Deutschland durch Nachäffung französischer Mode und besonders auch durch das Gebaren und den Einfluß französischer Gouvernanten eingerissen war. Darum trug sie alles mit den stärksten Farben auf und schilderte die heillose Unzucht in dem Hause des Kaufmanns Germann mit so krassen Ausdrücken, wie wir sie freilich im Munde und in der Feder einer Frau nicht wünschen. Da hat Mademoiselle la Flèche, die Hausfranzösin, nicht nur einen ganz unsinnigen Luxus eingeführt, sondern auch den Sohn und die jüngste Tochter geradezu moralisch verdorben. Sie ist noch weiter gegangen und hat ihren Vater, einen spitzbübischen Lakaien, als Herrn de Sotenville in das Haus eingeführt, und den schwachen Germann dazu bewogen, seinem Sohne in der Begleitung dieses sogenannten Oberstwachtmeisters und eines unverschämten franz. Bedienten, La Fleur, eine Reise nach Paris zu gestatten. Freilich müssen die Franzosen aus

dem Munde der ältern Tochter und des Onkels Wahrmund die allerschlimmsten und gröbsten Dinge hören; dennoch siegen sie zunächst in ihrer unglaublichen Frechheit; schließlich aber merken sie Unrat und machen sich aus dem Staube. Gottlob, daß dieser saubern Familie — denn der Bediente La Fleur ist ein Bruder der Gouvernante! — nicht noch der letzte Schurkenstreich gelingt. Sie nehmen das verzogene Töchterchen mit und drohen in einem zurückgelassenen Briefe, es in ein Bordell zu bringen, wenn die bereits ausgestellten Wechsel nicht acceptiert werden. — Sie haben aber das schreiende und weinende Mädchen laufen lassen müssen, um nicht verraten zu werden. So ist die Familie gerettet, und der alte Germann, der die französische Erziehung seiner Kinder wünschte, hat eine nachdrückliche Lehre erhalten. — So weit hielt sich der Kommentator für verpflichtet, den Umriß des Inhaltes zu geben; was die Details betrifft, so hofft er, daß man sie ihm erlassen wird. —

[**Das Testament,**] ein deutsches Lustspiel in 5 Aufzügen (Prosa) steht im 6. und letzten Teil der deutschen Schaubühne (1745) und kann im Vergleich mit der Hausfranzösin als „noch so etwas“ [1] bezeichnet werden. Streng genommen ermüdet es durch unsägliche Breite, um so mehr als der Verlauf von vorneherein klar und unzweifelhaft ist. Es handelt sich um eine reiche Witwe, welche sich für schwer krank hält und deshalb ihr Testament machen will. Eine geldgierige Nichte und ein liederlicher Neffe spekulieren außerordentlich auf diese Erbschaft, bestärken ihre Tante in dem Wahne der Krankheit, entfernen alles von ihr, was vielleicht ihren gewinnsüchtigen Absichten entgegenstehen könnte, und hätten am liebsten den Tod der Tante beschleunigt. Ganz anders handelt Fräulein Karoline, die Schwester des saubern Paares, sie ist offen und un-

[1] Dieses Lessingsche „Das Testament ist noch so etwas“ giebt dem Verfasser einer „Nachricht von den theatralischen Vorstellungen in der Leipziger Michaelis-Messe 1769“ (in: Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften von Klotz. 1770. 4. Bd. S. 223) Veranlassung zu fragen, worin wohl dies „Etwas“ bestehe. Er nennt es dann ein kleines mikroskopisches Etwas und fährt darauf boshaft fort: „den elenden Plan, die jämmerlichen Situationen, die geschwätzige, oft pöbelhafte Sprache abgerechnet — es heißt ein wenig viel abrechnen, ich gestehe es — herrscht ungemein viel Natur in diesem Stücke“. Der weitere Verlauf der Kritik zeigt, daß unter Natur die Nachahmung der ganz gemeinen Wirklichkeit verstanden werden soll.

eigennützig; sie sagt der Tante geradezu, daß die Krankheit nur in der Einbildung beruht, und macht sich nichts daraus, daß Frau von Tiefenborn sie deshalb nicht leiden kann. Die Sache nimmt aber für die drei Interessenten — wie das Publikum oder der Leser sofort ahnt — ein unerwartetes Ende. Karoline erhält für ihre Treue und Redlichkeit ein Legat von 20000 Thaler, die anderen Geschwister nichts, und die plötzlich gesund gewordene Witwe macht den Landrat von Ziegendorf zu ihrem Universalerben und — Gatten. — In Molièrescher Weise enthält dieses Lustspiel einige — aber sehr plumpkomische Scenen gegen die Charlatanerie der Ärzte und persifliert auch den langatmigen Gerichtsstil. —

[**Semiramis von Voltaire.**] Vergl. K. 64 ff.

[**Da das Orchester . . . die Stelle der alten Chöre vertritt.**] Der Chor, welcher im griechischen Drama nicht Teilnehmer, sondern nur Zuschauer der tragischen Handlung ist, unterbricht von Zeit zu Zeit dieselbe (am Aktschlusse), um sich in poetischen Reflexionen und lyrischen Ergüssen (Chorgesängen) über das eben auf der Bühne Geschehene zu ergehen oder in loserer Verbindung mit der Handlung eine Gottheit zu preisen 2c.

[**Scheibe,**] Johann Adolf,[1] geboren 1708 zu Leipzig, erbte von seinem Vater Talent und Liebe für die Musik. Er sollte zwar studieren, wandte sich aber von der 1725 begonnenen juristischen Laufbahn ab und ganz der theoretischen und ausübenden Musik zu (Orgel, Klavier, Komposition). 1736 gründete er in Hamburg die musikalische Wochenschrift „Der kritische Musikus", 1774 wurde er dänischer Hofkapellmeister in Kopenhagen und starb daselbst 1776. Vergleiche Encyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, herausgegeben von Dr. G. Schilling. Stuttgart 1836 ff. Daselbst heißt es von Scheibe, daß in seinen Kompositionen Ernst und Würde herrschte, und daß er auch als musikalischer Schriftsteller sehr geschätzt gewesen sei.

[**Polyeuct.**] Tragödie von P. Corneille. Vgl. K. 27.

[**Mithridat**] ist diejenige Tragödie von Racine (1673), in welcher sich dieser Dichter am meisten der Großartigkeit des Corneille nähert.

---

[1] Devrient, a. a. O. II, 35, nennt ihn Adam Scheibe.

Vornehmlich stehen auf diesem Höhepunkte die Charaktere des Königs Mithridates selbst und dann der Monima, welche in heroischer Entsagung die Liebe des Xiphares zurückweist und ihn auffordert, in gleicher Weise seine Leidenschaft zu bekämpfen. Schwächer sind die Söhne des Königs, der genannte Xiphares und der Römerfreund Pharnaces geschildert. Vgl. St. 74.

[**Brutus,**] Tragödie von Voltaire, giebt in dramatischen Situationen und kräftigem Stil die Geschichte der Verschwörung der Söhne des Befreiers Roms zu Gunsten der tarquinischen Herrschaft. Wenn das Trauerspiel an unserer Stelle unter die großartigen und feurigen gezählt wird, so bringt diese Wirkung hauptsächlich der Charakter des Brutus hervor; sonst interessiert uns die Liebesintrigue zwischen Titus, dem Sohne des Brutus, und Tullia, der Tochter des Tarquinius Superbus, nur in geringem Grade.

[**Alzire,**] Trauerspiel von Voltaire, bereits K. 25 f. besprochen.

[**Cato**] ist das ebenfalls bereits K. 111 angeführte Trauerspiel des englischen Dichters Addison. Es ist ganz der französischen Klassik nachgebildet und hat zum Gegenstande den aus der Geschichte wohl bekannten Selbstmord des treuen Republikaners Marcus Porcius Cato Uticensis. ((† im Jahre 46 vor Christo.)

[**Zaïre,**] Tragödie von Voltaire; ausführlich besprochen K. 103 ff.

[**Der Falke,**] Lustspiel von Delisle, siehe K. 130.

[**Die beiderseitige Unbeständigkeit**] (La double inconstance) ist ein 3aktiges Lustspiel in Prosa von Marivaux,[1] und steht im 4. Bande der Pariser Ausgabe (1781) der sämtlichen Werke des Schriftstellers.

In diesem Lustspiel handelt es sich darum, daß „der Fürst“ verpflichtet ist, eine Gemahlin aus den Töchtern des Landes zu wählen. Er sieht auf der Jagd ein reizendes Bauernmädchen Silvia, entbrennt in Liebe zu ihr und entführt sie auf sein Schloß. Unglücklicherweise ist Silvia aber die Geliebte des Harlekin, eines echten Naturburschen. Sie weist deshalb alle Anträge des Fürsten zurück und verlangt nach ihrem Harlekin. Derselbe wird auch wirklich auf das Schloß gebracht und ist glücklich, als er das teure Mädchen wiederfindet. Nun beginnt aber im Interesse des Fürsten das Intriguenspiel der Hofleute, besonders eines Frl. Flaminia und eines Herrn Trivelin, gegen das liebende Paar. Man versucht vor allen Dingen Silvia durch Schmeicheleien

[1] Vergl. K. 127.

Geschenke und glänzende Versprechen an den Hof zu fesseln und ebenso den Sinn des Harlekin durch die Freuden der Tafel, durch ein Adelspatent und besonders dadurch von seiner alten Liebe abzuwenden, daß Frl. Flaminia alle Künste der Koketterie in Bewegung setzt, um Harlekin für sich zu gewinnen. Das anfangs unglaublich Erscheinende gelingt zuletzt wirklich: Silvia wird die Gemahlin des Fürsten, und Harlekin heiratet Flaminia! —

Das ist ein in Bezug auf Silvia doch nur durch ganz äußerliche Beweggründe herbeigeführter und für das zweite Paar geradezu possenhafter Abschluß, und ich verstehe deshalb nicht, wie der oben (S. 125) genannte Fleury gerade in diesem Stücke eine besondere Entfaltung der Feinheiten des Marivauxschen Talentes erblicken kann. — Die beiden zuletzt genannten Lustspiele, der Falke und die beiderseitige Unbeständigkeit, bewegen sich meistens in einem heitern, zuweilen possenhaften Tone und „erfordern deshalb ganz andere Symphonien", als:

[**Der verlorene Sohn,**] l'Enfant prodigue, Lustspiel in fünf Akten und (10silbigen) Versen von Voltaire (Œuvres VII, pag. 53—149), zuerst aufgeführt am 10. Oktober 1736. In Bezug auf dieses Lustspiel ist bereits bei der Besprechung der Nanine, K. 157 f., erwähnt worden, daß Voltaire dem sogenannten rührenden Lustspiel gegenüber eine besondere Gattung einführen wollte, in welcher Ernst und Scherz, Lachen und Weinen wie im gewöhnlichen Leben mit einander abwechseln sollten. Er benutzte dazu als Rahmen die allbekannte Legende „vom verlorenen Sohn", und fügte in denselben die ernsten Gestalten des Vaters, des als Verschwender davongegangenen und als Bettler zurückkehrenden Sohnes, der dennoch in treuer Liebe an ihm hängenden Lise; ferner ihren polternden Vater, Herrn Rondon, Bürger aus Cognac, den „dummstolzen" (Fierenfat) zweiten Sohn, und die läppisch kokette Baronin von Croupillac. — Da giebt es dann allerdings lustige und ernste Scenen und ein fröhliches Ende, und die Musik würde sehr verschiedene Töne anzuschlagen haben, wenn sie die Sprünge aus der Posse in die Tragödie und wieder zurück mitmachen wollte.

[**Der Geizige**] L'Avare (1667) 5 Akte (Prosa) und

[**Der Kranke in der Einbildung**] Le Malade imaginaire (1673), 3 Akte (Prosa) sind die beiden bekannten hochkomischen Lustspiele

von **Molière**,[1] von denen besonders das letztere in seinen sogenannten Intermèdes (Zwischenspielen) dem Komponisten zu lustiger und scherzhafter Ballettmusik Gelegenheit geben würde.

[**Der Unentschlüssige**] L'Irrésolu, Lustspiel in 5 Akten und Versen von Destouches,[2] zeigt den jungen Dorante nicht nur in seinem Hin- und Herschwanken bei der Wahl seines Berufes, sondern vorzüglich in seiner durch Eifersucht gestachelten Unentschlossenheit, mit welchem von den drei weiblichen Wesen, der Witwe Argante, oder ihren Töchtern Célimène und Julie, er sich verheiraten soll. Als er endlich wirklich **Julie** gewählt hat, meint er doch — und mit den Worten schließt das Lustspiel:

„Und besser wär's vielleicht, wenn ich die andre nähme."

[**Der Zerstreute**] Le Distrait, Lustspiel von Regnard, wird ausführlich K. 185 f. besprochen werden.

[**Cronegk's Olint und Sophronia.**] Vgl. K. 20 ff.

[**Hertel,**] Johann Wilhelm, Sohn des Gamben-Virtuosen Hertel, geb. 1727 zu Eisenach, früh musikalisch gebildet und mit dem Vater auf Kunstreisen; 1757 Hofkomponist in Mecklenburg-Schwerin, seit 1770 Hofrat und Privatsekretär der Prinzessin Ulrike, † 1789. — Er war zuerst Violinist, dann Klavier-Virtuose, komponierte kleinere Oratorien ꝛc. und machte sich auch als musikalischer Schriftsteller bekannt. Eine „**Sammlung musikalischer Schriften**", in welchen er kritische Abhandlungen über Opern gab, erschien Leipzig 1757. — Vergl. Encyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, herausgegeben von Schilling.

Stück 27.

[**Agricola,**] Joh. Friedrich, geboren 1720 im Altenburgischen, studierte zunächst die Rechte, dann unter Sebastian Bach 1738 bis 1741 die Musik. Darauf wurde er 1750 Hofkomponist am Theater zu Potsdam und 1759 nach Grauns Tode Direktor der Kapelle Friedrichs d. Gr. – er behauptete diese Stellung bis zu seinem Tode 1774. — A. ist ausgezeichnet gewesen als Orgelspieler,

[1] Über Molière vergleiche K. 61.
[2] Vergl. K. 59.

Komponist und musikalisch-kritischer Schriftsteller. Vgl. Brockhaus, Real-Encyklopädie.

[Ich habe bei Gelegenheit der 1. Vorstellung bereits angemerkt] nämlich St. 11 (L-M. 51).

[in dieser seine Composition,] statt in dieser seiner Komposition, steht bereits in der ersten Ausgabe und wird von Maltzahn VII, 117, auch von S. & T. ohne irgend eine Bemerkung wieder abgedruckt. Erst R. Boxberger in der von ihm in Kürschners Deutscher National-Litteratur Bd. 67 herausgegebenen Dramaturgie schreibt „seiner“, so wie er denn auch im 28. Stück Arlequin statt des mit Ausnahme von S. & T. überall der 1. Ausgabe nachgedruckten Arlequis giebt.

Stück 28.

[Nanine wiederholt.] Vgl. St. 21 (K. 160).

[Der Bauer mit der Erbschaft] L'Héritier de Village, Lustspiel in einem Akt (Prosa) von Marivaux (1725). Der Inhalt dieses heitern Stückes ist bereits von Lessing in seinen Umrissen angegeben. Im französischen Original ist Blaise der Bauer Jürge,[1] und Claudine seine Frau Lise. Nachdem sie die Erbschaft gemacht, soll alles auf höheren Fuß gebracht werden. Arlequin (im deutschen Stücke Valentin) wird ihr Diener und übernimmt es, ihren Sohn Colin und ihre Tochter Colette in feinen Manieren abzurichten. Das giebt komische Scenen. Noch possenhafter werden dieselben, als Madame Damis und der Chevalier, zwei pauvre Adlige, die Gelegenheit benutzen, um durch Verlobung mit Colin und Colette zu Vermögen zu kommen, natürlich aber ebenso rasch ihr Wort zurücknehmen, als die Hiobspost von dem Verlust der Erbschaft ankommt.

[Krüger,][2] Joh. Christian, geboren 1722 zu Berlin, machte unter Entbehrungen jeder Art seine Studien auf dem Gymnasium

---

[1] Diesen Jürgen gab Ekhof unübertrefflich besonders in der plattdeutschen Sprache. Vgl. Meyer, a. a. O. (Schröder) II 2. S. 17.

[2] Nicht Krieger, wie Lessing an unserer Stelle schreibt. An andern Stellen der Dramaturgie nennt er ihn auch Krüger. Vergleiche St. 83. L-M. 348 f.

und auf der Universität. Er widmete sich der Theologie und erst als ihm alle Mittel versagten, wurde er 1742 Mitglied der Schönemannschen Schauspielergesellschaft. Die Sittlichkeit seines Strebens zeigt sich auch darin, daß er die Tochter seines Prinzipals, eine gefeierte Schauspielerin, späterhin Frau des Sekretärs Löwen (siehe Einleitung S. 5) unterrichtete und gerade durch seine religiösen Gedichte anzog. Der Bühne nutzte er nicht nur als Schauspieler, sondern auch als Dichter und Übersetzer; sein schwächlicher Körper aber unterlag frühe den geistigen Anstrengungen; er starb am 23. August 1750 zu Hamburg. Löwen gab 1763 (Leipzig) seine Werke heraus. In der Vorrede bespricht er sein Leben. Vergl. auch Hagen, Geschichte des Theaters ꝛc. in Neue Preuß. Provzbl. 1851. Bd. XII. 138 ff. Über mehrere seiner Lustspiele werden wir noch St. 83 zu sprechen haben.

[**Daß verschiedene Stellen höchst fehlerhaft und verstümmelt abgedruckt worden**] ist ein sehr milder Ausdruck für: falsch übersetzt sind. Das Patois, in welchem die ganze Familie des Bauern spricht, macht allerdings seine Schwierigkeiten;[1] auffällig aber ist es, daß dem Übersetzer die Bedeutung von fait-il = erwiderte er, sagte er, unbekannt ist. Er versuchte vielmehr die Übersetzung mit „dahn" = gethan und verdarb dadurch die ganze Stelle. Claudine sagt zu ihrem Manne ganz erschrocken: „Du hast einen Thaler bezahlt?!" Er antwortet: „O ganz nobel. — Was kostet's — hab' ich gesagt — einen Thaler, haben sie mir gesagt. — Hier ist er — nehmen Sie. — Immer nobel!" — In den darauf folgenden Worten der Claudine steht im französischen Texte nicht porteurs, sondern porteux, um zu bezeichnen, daß im Patois nicht r, sondern s ausgesprochen wird.

[**Aus dem Hanfe finden**] leicht erklärlich = sich zurecht finden.

[**Der Zerstreute,**] Le Distrait, Lustspiel in 5 Akten (Verse) von Regnard,[2] zuerst aufgeführt am 2. Dezember 1697. — Inhalt und Gang der Handlung: Madame Grognac, deren Name schon an einen zänkischen Brummbären erinnert, erklärt Herrn Valer

[1] Dieselben bestehen schon in der veränderten Orthographie, z. B. cheux statt chez; bian statt bien; depis statt depuis; velà statt voilà; sols statt sous. Sodann kommen bäurische Formen, z. B. j'ons = j'ai, und ungewöhnliche Ausdrücke wie bailler = geben, vor.

[2] Über Regnard siehe K. 88 ff.

mit dürren Worten, daß ihre Tochter Isabella den (zerstreuten) Leander heiraten soll, obschon sie ausdrücklich hört, daß Leander Valers Nichte Clarice, und Isabella seinen Neffen, Le Chevalier liebt. Sie schulmeistert dann auch an der hereingerufenen Tochter herum, tadelt den Gang und die Haltung des bescheidenen Mädchens, und als diese ganz offenherzig ihre Liebe zu dem jungen Chevalier gesteht, wird sie ganz wütend und will nur Leander als ihren künftigen Schwiegersohn genannt wissen. Bald darauf lernen wir den allerdings stark leichtfertigen, aber auch in seiner ungetrübten Heiterkeit ebenso liebenswürdigen Chevalier kennen und erfahren, wie er sich über Leanders Zerstreutheit lustig macht, wie er die Vorwürfe des Onkels lachend hinnimmt; dann der Madame Grognac den Krieg erklärt, zunächst jedoch den Wein schmecken muß, der zu einem Festgelage dienen soll.

Akt 2. Von dem Zerstreuten hören wir dann durch seinen Diener Carlin. Dieser erzählt nämlich dem Kammermädchen Lisette von der erfolglosen Reise seines Herrn, der einem alten, sterbenden Onkel die Augen zudrücken und dabei eine lästige Bedingung für die Erbschaft — nämlich Isabellen zu heiraten — aus seinem Testamente entfernen wollte. Der Onkel ist gar nicht gestorben, Leander aber hat eine Reihe der lächerlichsten Abenteuer durchgemacht, die natürlich alle durch seine Zerstreutheit herbeigeführt sind. Nun kommt der Zerstreute selbst; vorher hatte er einen Stiefel verloren, war zum falschen Thore hinausgefahren, hatte sich in einen fremden Wagen gesetzt und sich in einem fremden Hause zum Schlafengehen vorbereitet; jetzt ist ihm ein Strumpf heruntergefallen, und er schickt seinen Bedienten, um Degen und Handschuhe zu holen, obwohl er beides an sich trägt. Sodann bringt er ein arges Mißverständnis dadurch hervor, daß er die von ihm geliebte Clarissa immer Isabella anredet und auf diese Weise ihre Eifersucht, wenigstens vorübergehend, erregt. Ebenso verwechselt er die Personen, als der Chevalier lustig wie immer hinzugekommen ist: er verspricht der Clarissa eine Stelle als Regiments-Kommandeur, will den Chevalier zierlich und galant hinausgeleiten, und ist unglücklich, nicht zu wissen, wo Clarissa geblieben, obgleich sie doch eben Abschied von ihm genommen hat.

Akt 3. Isabella und der Chevalier setzen trotz der Mutter

Verbot ihre Liebesintrigue weiter fort, sie werden von Frau Grognac überrascht, und da spielt der zu allen tollen Streichen aufgelegte Chevalier die Rolle eines in der Familie erwarteten italienischen Sprachmeisters. Er ist eben dabei, zum Verdrusse der Mutter das Verbum »io amo« zu konjugieren, und seine Schülerin geht recht zärtlich darauf ein, da erscheint sein Onkel, nennt seinen Namen, und nun hilft dem zornigen „Stachelschwein“ gegenüber kein Singen, Tanzen ꝛc. Er muß das Feld räumen. Isabella begegnet darauf dem zerstreuten Leander, der mit seinem Diener Carlin spricht, dabei Uhr und Tabaksdose verwechselt, und, als er ihn weggeschickt hat, Isabella für ihn ansieht und derselben den Auftrag giebt, Clarissen zu sagen, daß er Isabella durchaus nicht liebe, da sie kokett, geschwätzig ꝛc. sei. Erst ganz spät merkt er seinen Irrtum und will sein Ungeschick wieder gut machen. Da kommt die böse Mutter hinzu, und er verbirgt Isabella in seinem Arbeitszimmer. In dasselbe schickt er aber auch Clarissa, als sie einen Brief schreiben will, und man kann denken, daß die beiden Damen sehr bald wie die Furien herausstürzen und auf Leander ihren ganzen Zorn ausschütten.

Akt 4. Clarissa beruhigt sich bald wieder und beharrt in ihrer Neigung zu Leander, obwohl ihr eigennütziger Bruder, der Chevalier, sie lieber ins Kloster schicken möchte, damit er dann auch ihre Aussteuer vom Onkel bekomme. Ebenso will er den Leander abschrecken, erfährt aber von demselben eine ganz empfindliche Zurechtweisung, in welcher sich der Zerstreute (der nebenbei seine Tabaksdose ausschüttet und seine Handschuhe als Taschentuch benutzt) als tüchtigen Menschenkenner zeigt. Ebenso will der Dichter in der folgenden Scene Leanders geraden, ehrenwerten Sinn als die Hauptsache hinstellen und seine Zerstreutheit nur als eine nebensächliche Schwäche ansehen. Dafür freilich sind die Dinge, welche der Zerstreute begeht, doch gar zu stark: er beginnt seinen Diener während des Gesprächs zu entkleiden, er will an Clarissa schreiben, taucht die Feder in das Sandfaß und gießt nachher die Tinte über den Brief. Als er einen neuen geschrieben, hat er ihn an Isabella gerichtet, und sein Diener bringt ihn auch wirklich an diese Adresse.

Akt 5. Dadurch steigert sich natürlich die Verwirrung; Clarissa ist empört, es legt sich ihr Zorn aber bald, als sie sieht, daß der

Brief eigentlich von kaufmännischen Geschäften handelt und mit einer Liebesbeteuerung an sie endet. — Die schließlich notwendige Lösung übernimmt der Diener Carlin. Er kommt als Kurier und meldet, daß der alte Onkel den Leander enterbt habe. Nun ist der Frau Grognac an einem armen Schwiegersohne nichts mehr gelegen, und sie unterzeichnet den Ehekontrakt für Isabella und den Chevalier. Natürlich ist sie wütend, als sie sofort hört, daß sie getäuscht ist. Onkel Valer versöhnt sie durch die reiche Ausstattung seines Neffen und legt dann Leanders Hand in die seiner Nichte Clarissa. Der Zerstreute bleibt zerstreut und wäre an seinem Hochzeitstage allein auf Reisen gegangen, wenn ihn sein Diener nicht zurückgehalten hätte! —

[**Schlegel,**] Joh. Elias, siehe K. 17 f. Die Übersetzung von Distrait durch „Träumer" findet sich bei Schlegel, Werke III, Seite 338 (Totengespräch zwischen Aristophanes, Demokrit und Regnard).

[non satis est risu etc. . . .] Die beiden Hexameter sind aus Horaz Satiren, Buch I, Satire 10, Vers 7 und 8. Der römische Dichter verteidigt in dieser Satire das Urteil, welches er (Satire 4) über den ältern Satiren-Dichter Lucilius gefällt hatte. Er hebt es nochmals hervor, daß seine Verse holpericht gewesen, obschon er mit vielem Witze seine Mitbürger geißelte. Damit aber sei noch nicht alles gesagt, denn sonst müßte man auch mimische Spiele als schöne Gedichte bewundern. „„Es genügt eben nicht, die Lachmuskeln des Hörers in Bewegung zu setzen, obschon auch darin ein gewisses Verdienst liegt."" —

[**La Bruyère,**] Jean de, (geb. 1644[1] in der Nähe von Dourdan, einer kleinen Stadt in der Normandie, durch Bossuet nach Paris gezogen, um den Enkel des großen Condé in der Geschichte zu unterrichten; 1693 in die Akademie aufgenommen, † am 10. Mai 1696 in Versailles) studierte mit Vorliebe die »Charactere« des griechischen Philosophen Theophrast,[2] übersetzte dieselben und schrieb außerdem ein Werk unter demselben Titel (1687). War dasselbe durch Feinheit der Beobachtung, durch Schärfe des Stils und

---

[1] Nach andern 1639. [2] Siehe St. 93.

Anmut des Ausdrucks an und für sich bedeutend, so sicherten die Anspielungen, welche man in ihm in Menge fand, seinen Erfolg. Freilich — setzt Voltaire in seinem Siècle de Louis XIV, Chap. XXXII hinzu — sank das Buch im Ansehen, als die ganze Generation, welche in dem Werke angegriffen wurde, verschwunden war. — Ein Hauptmangel des Buches besteht darin, daß es eigentlich gar keine Disposition erkennen läßt, sondern in bunt auf einander folgenden Kapiteln die einzelnen Charakterbilder entwirft. So befindet sich das Vorbild des Zerstreuten im 11. Kapitel, welches überschrieben ist De l'Homme. In der mir vorliegenden Ausgabe (Les charactères de Théophraste et de la Bruyère. 2 Teile. Dresden 1769) steht es Tome II, p. 68—79. Die Note besagt ausdrücklich, daß unter dem Namen des Zerstreuten, Ménalque, ein Herr de Brancas, Bruder des Herzogs v. Villars zu verstehen sei, und daß von diesem und von seiner Zerstreutheit eine Masse Anekdoten erzählt würden. — Lessing hat ganz recht, wenn er sagt, daß Regnard diesen Abschnitt des La Bruyère teils erzählt, teils in die Handlung eingeflochten hat. — Was Regnard selbst an Charakteren gegeben, ist unbedeutend oder sogar verfehlt. Ich rechne dazu das vollständige Umschlagen des Chevalier, der zunächst als leichtsinniger Bonvivant interessiert und amüsiert, dann aber in seinem Eigennutz und seiner Habsucht widerlich oder vielmehr unverständlich ist. – Ebenso scheint die heftige Liebe Clarissas zu dem über allen Begriff zerstreuten Leander doch ganz unmotiviert zu sein; der Dichter hätte wenigstens eine vernünftige Scene zwischen beiden einschalten müssen!

[**Jeder Kontrast von Mangel und Realität ist lächerlich.**] Man erinnere sich daran, daß Lessing in Bezug auf die Definition des Lächerlichen seinem Freunde Moses Mendelssohn (Philosophische Schriften II, S. 23) beistimmte und für dasselbe einen Kontrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten verlangte. (Vgl. Laokoon. Werke VI, 479 f.) An unserer Stelle, die den Begriff keineswegs erschöpfen, sondern vielmehr nur ein Beispiel geben will, würde Mangel = Unvollkommenheit sein, und unter Realität muß man das wirkliche, eigentliche (also fehlerfreie und vollkommene) Wesen der Sache oder Person verstehen. Es wird dabei, abweichend von dem jetzigen philo-

sophischen Sprachgebrauch, der das Wort real gerade als Gegensatz von ideal nimmt, an diejenige Bedeutung zu denken sein, welche wir noch in Ausdrücken wie: reeller Charakter, reelle Kenntnisse, reelles Vermögen in der Umgangssprache haben.

[**Die Chikanen, welche noch neuerlich Rousseau**][1] gegen den Nutzen der Komödie gemacht hat, befinden sich in seinem Briefe an d'Alembert. (Lettre à M. D'Alembert; à Montmorency le 20 Mars 1758; auch unter dem Titel: J. J. Rousseau, citoyen de Genève à M. D'Alembert de l'Académie française etc. etc.) Der bekannte Philosoph und Mitherausgeber der Encyklopädie hatte nämlich im 7. Bande derselben einen Artikel »Genève« geschrieben[2] und in demselben sein Bedauern darüber ausgesprochen, daß man in Genf aus Furcht vor den ausschweifenden Sitten der Schauspieler ꝛc. die Komödie nicht dulde.. Da er nun der Stadt dringend ans Herz legte, ein solches „barbarisches" Vorurteil abzulegen und durch Errichtung eines Theaters sich aller Vorteile desselben teilhaftig zu machen, so schrieb Rousseau seinen 120 Seiten langen Brief (Œuvres complètes VIII) und ergeht sich in demselben in aller Breite über den sittlichen Wert oder vielmehr Unwert des Theaters. Wird dabei schon die Tragödie verworfen, obwohl ihre Gestalten so gigantisch und chimärisch sind, daß ihre Laster kaum anstecken, und ihre Tugenden nicht nützen können, so ergeht es der Komödie noch viel schlimmer. Ihre Sitten und Personen gleichen den gewöhnlichen vorhandenen, und deshalb ist alles an ihr schlecht und verderblich. Schon die Freude am Komischen ist — nach Rousseau — auf ein Laster des menschlichen Herzens gegründet, und deshalb ist das Lustspiel in seiner Wirkung auf die Sitten um so schädlicher, je anmutiger und vollkommener es ist. — Nun versteht es sich als Konsequenz von selbst, daß Molière der größte Sittenverderber, und sein letztes Lustspiel „Der Misanthrop" das unmoralischste von allen ist.

---

[1] Vergl. K. 55.

[2] Man behauptet übrigens, daß Voltaire diesen Artikel entweder selbst geschrieben oder zum größten Teil für D'Alembert vorbereitet hat. Ein Theater in Genf lag in seinem Interesse. Rousseaus Brief zerstörte seine Pläne, daher, wie es heißt, Voltaires Haß gegen den Genfer Philosophen.

Stück 29.

[**Der Spieler von Regnard**] ist K. 88 ff. ausführlich besprochen.

[**Das Räthsel, oder was den Damen am meisten gefällt.**] Lustspiel in einem Aufzuge (Prosa) von Löwen,[1] steht im 4. Teil seiner Schriften. a) Voltaires Erzählung,[2] »Ce qui plaît aux Dames« befindet sich im XIV. Teil seiner Werke (pag. 29—42) und giebt in jenem unglaublich leichten und leichtfertigen — eben nur einem Voltaire möglichen — Tone und in glatt hinfließenden Versen die Geschichte eines Ritters Jean Robert, der arm an Glücksgütern, aber in Fülle jugendlicher Kraft in der Nähe von Paris ein galantes Abenteuer mit einer jungen Bäuerin Marton hat, ihr die Unschuld raubt, und da er nichts bezahlen kann, weil inzwischen ein Mönch ihm sein Pferd mitsamt der ganzen Barschaft geraubt hat, von König Dagoberts Gemahlin Bertha zum Tode verurteilt wird. — Ein Rettungsmittel bleibt ihm übrig, wenn er nämlich innerhalb acht Tagen die Frage beantworten kann „was allen Frauen am meisten gefällt". Vergebens fragt er überall nach; da trifft er ein altes, häßliches, ekelhaftes Weib und giebt, von ihr belehrt, die als genügend anerkannte Antwort: Am meisten gefällt den Frauen, wenn sie Herrinnen im Hause sind! — Von der Todesstrafe befreit soll er aber nun auch seinem Gelübde gemäß das alte Weib heiraten. Unter entsetzlichen Qualen entschließt er sich dazu; er erfüllt mit geschlossenen Augen die Anforderung seiner Gattin und — wird auf das köstlichste belohnt, denn er hält in seinen Armen die in allem Liebeszauber glänzende Fee Urgèle. Sie hatte seinen Gehorsam prüfen und sich somit auch als Herrin in ihrem Hause zeigen wollen.

b) die dramatische Bearbeitung La Fée Urgèle, ein Liederspiel, welches Eschenburg in seiner Beispielsammlung zur Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften Bd. VII, S. 723 dem Favart[3] zuschreibt, habe ich trotz aller Bemühung nicht ein-

---

[1] Löwen, vergleiche Einleitung S. 5. Bei ihm heißt es auf dem Titel „Was dem Frauenzimmer am meisten gefällt".

[2] Voltaire, siehe K. 25. — Marmontel, siehe K. 87.

[3] Favart, siehe K. 62.

sehen können, dennoch glaube ich — im Widerspruch mit Lessing — daß Löwen nicht direkt nach Voltaires Erzählung, sondern nach der komischen Oper des französischen Autors sein „Rätsel“ gedichtet hat. Dafür sprechen die teils romantischen, teils derb-komischen Zuthaten. Zu den ersteren gehört, daß der Ritter für eine Prinzessin schwärmt, deren Bild er besitzt, während sie selbst ihm von einer bösen Fee vorenthalten wird. Dieselbe Fee hatte ihn auch so geblendet, daß er jenes Bauernweib (Marton) für die Angebetete seines Herzens hielt. In dem Porträt erkennt sodann die Königin Bertha ihre Tochter wieder, welche ein unglückliches Geschick ihr geraubt hatte. Als nun der Ritter auf der Königin Geheiß die vermeintliche Alte umarmt, verwandelt sich diese in die verloren gegangene Tochter. Jene Fee hatte sie geraubt und, weil sie nicht die Gesellschafterin ihres Sohnes werden wollte, in ein häßliches altes Weib verwandelt, das nur durch die Heirat mit einem Ritter erlöst werden konnte. Eine andere Fee, Radiante, hatte ihr Schutz versprochen und erscheint auch jetzt mit ihrem Gefolge. — Das komische Element soll durch den Waffenträger Pedrillo und dessen Frau Magotine vertreten werden; aber der Sprichwörterkram des ersten, seine platten und plumpen Scherze, und die handgreifliche Gemeinheit seiner Gattin können doch nur mit Mühe die Lachlust anregen und dokumentieren sich als importierte Ware. — Von dem musikalischen Divertissement, welches den Schluß bildet und aus ziemlich unbedeutenden Arien, Duett und Chorgesang besteht, meint ein Kritiker in der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften“ (1767. Bd. IV. St. 2. S. 291), daß es zu Ehren des Dichters wegfallen könnte. Wir würden dem beistimmen, wenn Lessing nicht zu milder Beurteilung aufforderte! —

[**In Gegenwart seiner Königl. Majestät von Dänemark.**] Es ist Christian VII., Sohn und Nachfolger Friedrichs V. Er regierte seit 1766, wurde bald nach seinem Regierungsantritt geistesschwach und seit 1772 (Struensee) zuerst durch seine Stiefmutter Juliane Marie und dann seit 1784 durch seinen Neffen Friedrich VI. von der Regierung ausgeschlossen. Christian VII. starb 1808 zu Rendsburg.

[Rodogune,] Princesse des Parthes, Tragödie in 5 Akten

(Verse), aus dem Jahre 1646; (wonach St. 32 L.-M. 136 die Jahreszahl 1644 zu berichtigen ist) steht im 4. Teile des Théâtre de Pierre Corneille (mit Voltaires Kommentar). — Dem Stücke geht von Corneilles Hand außer einem Widmungsbriefe à Monseigneur le Prince, ein Argument voran, und folgt ein Examen de Rodogune. In allen drei Schriften blickt Corneille mit Wohlgefallen und starkem Selbstbewußtsein auf seine Tragödie Rodogune, und darauf spielt Lessing an, wenn er sagt: Corneille bekannte ꝛc. Da die Stelle (Examen de Rodogune pag. 474 f.) in mancher Beziehung interessant ist, so setzen wir sie ganz in der Übersetzung her: „Man hat mir bei Hofe oft die Frage vorgelegt, welches meiner Stücke ich am meisten schätzte. Ich fand aber stets, daß die Fragenden dermaßen zu Gunsten des Cinna oder des Cid eingenommen waren, daß ich niemals die ganze Zärtlichkeit und Vorliebe für Rodogune auszusprechen wagte, der ich mit Freuden den Vorzug gegeben hätte, wenn ich nicht fürchtete, es einigermaßen an dem Respekte fehlen zu lassen, welchen ich denjenigen schuldig war, die ich auf eine andere Seite sich neigen sah. Diese Vorliebe ist in mir vielleicht eine Wirkung jener blinden Zuneigung, welche viele Väter für eines ihrer Kinder mehr als für die übrigen haben. Vielleicht ist auch etwas Eigenliebe dabei im Spiel, weil diese Tragödie mehr als die früheren mein Eigentum ist, da die überraschenden Zwischenfälle ganz meine Erfindungen sind und noch niemals auf der Bühne gesehen waren; schließlich hat auch wohl die Dichtung so viel wirkliches Verdienst, daß meine Vorliebe nicht ungerecht ist. Ich lasse jedem die Freiheit des Geschmacks, aber gewiß kann man sagen, daß meine andern Stücke wenig Vorzüge haben, welche sich nicht in diesem begegnen. In ihm ist alles vereint; die Schönheit des Stoffes, die Neuheit der Erdichtungen, die Kraft der Verse, die Leichtigkeit des Ausdrucks, die Gründlichkeit des Raisonnements, die Wärme der Leidenschaft, die Innigkeit der Liebe und Freundschaft — und alles das steigert sich in glücklicher Gemeinschaft von Akt zu Akt. — Der 2. übertrifft den 1., der 3. steht über dem 2., und der letzte läßt alle anderen hinter sich zurück." — Das ist deutlich genug, und wir brauchen nicht noch hinzu-

zusetzen, daß Corneille mit besonderem Wohlgefallen von der vorzüglich beachteten Einheit der Zeit und des Ortes spricht.

[**Appianus Alexandrinus,**] von dessen Leben nur bekannt ist, daß er zunächst in Rom Sachwalter, dann in seinem Vaterlande Ägypten Prokurator war, schrieb unter der Regierung des Kaisers Antoninus Pius (138—161 n. Chr.) seine römische Geschichte in griechischer Sprache. Er führte dieselbe von den ältesten Zeiten bis auf den Kaiser Augustus, und zwar ethnographisch, indem er die Geschichte der verschiedenen Völker und ihre Kriege mit den Römern nach einander erzählt. So giebt es ein Buch »de rebus Hispaniensibus«, eins »de rebus Punicis«, eins »de rebus Macedonicis«, und darauf folgt das uns hier interessierende Buch »de rebus Syriacis«. In der Ausgabe des Appian von Schweighäuser (Leipzig. 3 Bde. 1785) steht die betreffende Stelle: Vol. I, pag. 638 f. und umfaßt den Schluß von Kapitel 67, ferner Kap. 68 und den Anfang von Kap. 69. Corneille giebt bereits in seinem »Argument« und im »Examen« die französische Übersetzung dieses Abschnittes, den Lessing unter Berücksichtigung des griechischen Originals ins Deutsche übertrug.[1] — Dieselbe Greuelgeschichte erzählt übrigens, nur ausführlicher und in Kleinigkeiten abweichend, auch der römische Geschichtschreiber Justinus und zwar Buch 36, cap. 1. Buch 38, cap. 9 u. 10. Buch 39, cap. 1—4. — Außerdem giebt Corneille (Examen pag. 473) selbst an, daß im 1. Buch der Makkabäer (Cap. 10 ff.) und im 13. Buch der „Jüdischen Altertümer“ von Flavius Josephus einzelnes in Bezug auf diese syrischen Geschichten mitgeteilt sei, was aber zum Teil mit Appian nicht übereinstimme. Er habe sich in der Hauptsache an den letzteren gehalten und im übrigen seiner Phantasie in den gegebenen historischen Grenzen freien Spielraum gelassen. Voltaire scheint diese Selbständigkeit anzuzweifeln, und aus dem Umstande, daß ein gleichzeitiger Dichter Gilbert[2] be-

---

[1] In dieser Lessingschen Übersetzung steht einmal Rhodogune, während er sonst immer Rodogune ohne h schreibt. Es ist das wieder einmal ein Druckfehler, der bereits in der ersten Ausgabe steht, aber gewiß nicht — selbst noch von Maltzahn — zu wiederholen war.

[2] Gabriel Gilbert, Mitte des 17. Jahrhunderts, war Resident der Königin Christine von Schweden am franz. Hofe. Voltaire hebt aber besonders hervor, daß die hohe Protektion seiner Rodogune nichts geholfen habe (sie erschien

reits 1645 auch eine Rodogune auf die Bühne brachte, in welcher bis auf den 5. Akt große Übereinstimmung mit Corneille herrschte, nimmt er an (Œuvres L. 502 in seinen Remarques sur Rodogune), daß beide Dichter aus einem alten Roman geschöpft haben.

Corneilles Tragödie Rodogune: Personen, Kleopatra, Königin von Syrien, Witwe des Demetrius Nicator[1] — Seleukus und Antiochus; beider Söhne; — Rodogune, Schwester des Phraates, Königs der Parther — Timagenes, Hofmeister der beiden Prinzen — Orontes, Gesandter des Phraates — Laonice, Schwester des Timagenes, Vertraute der Kleopatra. Die Scene ist zu Seleucia im Königspalaste.

Voltaire wirft es der Exposition dieser Tragödie mit Recht vor, daß man weder weiß, wer spricht, noch von wem gesprochen wird, noch wo dies geschieht. Mit Hilfe des vorstehenden Personen-Verzeichnisses aber ergänzen wir die an ihren Bruder (Timagenes) gerichteten Worte der Laonice dahin, daß endlich für Syrien der glückliche Tag erschienen ist, an welchem der Friede mit den Parthern unter der Bedingung geschlossen ist, daß die Königin (Kleopatra)[2] erklärt, welcher von ihren Zwillingssöhnen der ältere ist, und daß sie ihm dann die Herrschaft und zugleich die Hand der bis dahin in Gefangenschaft gehaltenen Rodogune gebe. Von den vorangegangenen Ereignissen erfährt der Zuhörer aus dem Zwiegespräch der beiden, daß der König Demetrius Nicator bei der Verfolgung der Parther gefangen und — wie man meint — getötet wurde, daß eine Empörung in dem herrscherlosen Lande ausbrach, an deren Spitze Tryphon stand, daß die jungen Prinzen nach Memphis geflüchtet wurden, daß die Königin vom Volke genötigt, ihren Schwager heiratete, der dann, ohne freilich den Söhnen seiner Gattin das Reich wiederzugeben,

---

gedruckt 1647), das Stück sei sofort gefallen und vergessen. Gilbert schrieb außerdem 14 Dramen und versuchte sich nicht ohne Talent in verschiedenen anderen Gattungen der Dichtung.

[1] Nicht Nicanor, wie Lessing nach Corneille schreibt.

[2] Corneille vermied für seine Tragödie nicht nur den Titel Kleopatra aus dem auch von Lessing angeführten Grunde, sondern ging so weit, den Namen der Königin nicht ein einziges Mal in seinen Versen zu nennen, damit nur ja nicht ein Zuhörer an die Ägyptische Kleopatra denke. Vergleiche Argument de Rodogune pag. 292 und Voltaires Anmerkung zu Akt I, Scene 1, Seite 303.

siegreich gegen die Parther vordrang. — — Da unterbricht die Ankunft des Antiochus die Fortsetzung der Erzählung. Er erklärt, daß er seinem Bruder den Vorschlag machen wolle, ihm für Rodogune den Thron zu überlassen. Aber der Bruder Seleukus kommt mit demselben Vorschlage, und die beiden sich zärtlich liebenden Brüder sehen sich auf eine harte Probe gestellt. Schließlich siegt die Bruderliebe über Frauenliebe und Ehrgeiz; sie kommen nämlich darin überein, daß nur dem Herrscher Rodogune gebühre, und daß der vom Geschick nicht Begünstigte ruhig, wenn auch mit Schmerz, zurücktreten wird. Das geloben sie und wollen sie sofort am Altare der Götter beschwören. — Jetzt nimmt (wie undramatisch!!) Laonice die unterbrochene Erzählung wieder auf. Wir hören, daß Kleopatras zweiter Gatte bei der Verfolgung der Parther das Leben verlor, daß aber der erste (Nicator) noch lebte und, um sich an seinem treulos gewähnten Weibe zu rächen, die Schwester des Partherkönigs — Rodogune — heiraten wollte. Vergebens hatte Kleopatra ihn gebeten, von diesem Vorhaben abzustehen: er sei mit der Braut herangezogen, aber von der eigenen Gattin überfallen und getötet worden. Rodogune wurde bei dieser Gelegenheit gefangen, der Friede aber erst nach langen Kämpfen unter den bekannten Bedingungen herbeigeführt. — Nach diesen gewaltig ermüdenden Auseinandersetzungen — welche übrigens nach Corneilles eigenem Geständnis bereits von Zeitgenossen angegriffen wurden — beschließt eine Scene zwischen Laonice und Rodogune den 1. Akt. Die Prinzessin ist von bangen Zweifeln über ihr Schicksal erfüllt; sie fürchtet die Königin, deren Jähzorn und Härte sie schon erfahren hat, sie fürchtet aber auch die Entscheidung, denn sie hat, obwohl sie der Vertrauten nichts verraten will, bereits unter den Brüdern gewählt.

Akt 2. Die Königin (Kleopatra) denkt nicht daran, ihren Eid zu halten; der Sturm ist vorüber, die Parther sind entfernt, da kann ihr Haß gegen die Nebenbuhlerin, „die in eigener Ehre ihre Schande suchte“ vernichtend hervortreten. Vor allem kann sie — das geht aus dem Gespräch mit Laonice hervor — ihre ungezügelte Herrschsucht befriedigen, und beide Leidenschaften leihen ihr die Worte, wenn sie ihren Söhnen, nachdem sie in langer Rede die bereits bekannten Vorgänge erzählt hat, erklärt, daß nur

derjenige den Thron erhalten soll, der Rodogune tötet. Und als die Söhne bestürzt schweigen, nennt sie dieselben undankbar und verläßt sie unter Wiederholung ihres gräßlichen Verlangens. Die beiden aber offenbaren ihren verschiedenen Charakter; während der sanftere Antiochus meint, daß eine Thräne vielleicht den Haß der Mutter beschwichtigen könne, sieht der heftige Seleukus das einzige Heil darin, daß sie sich gemeinschaftlich empören und mit der Prinzessin im Bunde sich selbst den Thron erobern.

Akt 3. Rodogune, durch Laonice von dem Vorhaben der Königin in Kenntnis gesetzt, berät mit dem Parthischen Gesandten Orontes, was zu thun sei. Flucht und offener Widerstand sind gleich unmöglich, darum soll sie vor allen Dingen sich an die Liebe der Brüder wenden. Aus ihrem langen Selbstgespräche erkennen wir aber, daß neben der Liebe zu dem einen Prinzen, den sie noch nicht zu nennen wagt — auch das Wort des für sie sterbenden Königs „Räche mich" ihre Seele erfüllt und ihre weiteren Schritte bestimmt. Als daher die Brüder erscheinen, und Antiochus sie bittet, selbst zu wählen und den König, den Gemahl und — den ersten Unterthan zu bestimmen, da tritt sie, wenn auch nach einigem Zögern, mit ihrer Forderung hervor: Sie liebt die Söhne des Königs, sie haßt die Königin, darum soll nur der sie gewinnen, der den Vater rächt und die Mutter straft. — Wiederum stehen die Brüder erschüttert vor dieser neuen unerhörten Forderung. Der rasche Seleukus will allem, der Liebe und auch dem Throne, entsagen, der milde, schwache Antiochus hofft noch immer und denkt durch Thränen und Seufzer zu siegen, und als der Bruder ihm Rodogune und den Thron überläßt, meint er, daß „Natur und Liebe doch noch die Anstrengungen eines so mächtigen Hasses zu Schanden machen können".

Akt 4 beginnt mit einer sehr verworrenen Liebesscene, Rodogune ist erst ein wenig spröde — Voltaire meint, wie ein Fräulein in einem Ritterroman, das erst langerprobte Dienste mit Liebe belohnt —, dann gerührt durch die Geständnisse des Antiochus, seufzt sie und verrät sich selbst. Sie liebt den Antiochus; sie soll aber auch den König rächen und doch kann sie den Muttermord nicht von dem geliebten Sohne verlangen: Jedenfalls will sie aber Königin werden, und darum sollen die

Friedensbedingungen entscheiden. Sie hat, wie es scheint, gänzlich vergessen, daß Kleopatra vollständig anders denkt, wie könnte sie sonst in ihrer Lage mit königlichem Stolz die Worte sprechen:

> Wie sehr mich Liebe auch beherrschen mag,
> Werd' ich doch nie vergessen, daß ich mir
> Den Gatten auf dem Throne schuldig bin.
> Ja trotz der Lieb' erwart' ich von der Mutter
> Mit dir die Krone oder mit Seleukus.
> Bis dahin gilt mein Liebessehnen dir;
> Wird König er, so seufz' ich bang dir nach;
> Mehr aber darf mein Ruhm der Liebe nicht
> Gestatten, noch dir Größeres versprechen!

Der entzückte Antiochus eilt zur Mutter, er bestürmt sie mit Bitten, scheint sie aber nur noch mehr zu erbittern. Plötzlich giebt sie nach: sie fühlt bei seinen Leiden, daß sie seine Mutter ist; sie erklärt ihn für den Erstgebornen und heißt ihn eilen, seiner Rodogune die günstige Lösung zu verkünden. Kaum ist der leichtgläubige Prinz, dessen Verstand Voltaire mit Recht »bien borné« nennt, fort, so läßt sie den Seleukus kommen, und als dieser trotz der ihm von der Mutter gemachten Mitteilungen ruhig bleibt und dem Bruder den Vorzug gönnt, da geht das entartete Weib soweit, den Tod der Söhne, die sie nicht auf einander zu hetzen vermag, zu beschließen; denn „sie will glücklich wenn auch durch große Verbrechen werden!“ —

Akt 5. Kleopatra unterrichtet den Zuhörer ohne nähere Angabe davon, daß Seleukus durch das Schwert ermordet ist. Nun sollen Antiochus und Rodogune durch Gift folgen, denn sie vermag nicht dem Throne zu entsagen. Um ihren Plan auszuführen, empfängt sie das sich zum Tempel begebende junge Königspaar mit herzlichem Gruße und reicht dem Antiochus die mit Gift gefüllte Schale. Als dieser die Abwesenheit seines Bruders beklagt, stürzt Timagenes herbei und erzählt, daß er den sterbenden Seleukus gefunden und seine letzten Worte vernommen habe, in welchen er eine einst teure Hand des Mordes anklagt und seinen Bruder vor derselben warnt. Der unglaublich beschränkte Antiochus weiß nicht, ob Kleopatra oder Rodogune die Mörderin ist, er will sich selbst in seinem Jammer erstechen, läßt die scheinheilige Mutter

die unschuldige Rodogune anklagen, hört nicht auf die edle Verteidigung der letztern und will „blind seinem traurigen Geschicke folgen“. — Er ergreift deshalb die Schale, Rodogune hält ihn zurück und verlangt, daß irgend ein Diener zuvor trinke. Da thut es, um die andern mit zu verderben, Kleopatra selbst. Aber die Folgen des tödlichen Giftes zeigen sich sofort, und sie kann sterbend nur noch ihrem Sohn und seiner Verlobten fluchen. Ihr Fluch gipfelt in dem Wunsch, „daß jene einen Sohn bekäme, der ihr, der Kleopatra, gleichen möge!“ Und solche Mutter möchte Antiochus am Leben erhalten, damit ihr Haß sich in Liebe verwandle! Sie stirbt aber, und jetzt soll statt der Hochzeitsfeier Leichengepränge stattfinden. Später wird Antiochus sehen, ob die Götter seinen Wünschen günstig sind! —

[**Sophokles hat eines seiner Trauerspiele die Trachinerinnen genannt.**][1] Griech. *Τραχίνιαι*, Trachiniä, sind Jungfrauen aus der thessalischen Stadt Trachis und bilden in der Sophokleïschen Tragödie, welche den Tod des Herkules zum Gegenstande hat, den Chor. Bekanntlich wird dieser Tod durch das vergiftete Gewand herbeigeführt, welches Dejanira, die Gattin des Herkules, demselben übersandt hatte, um seine eheliche Treue zu prüfen und zu bewahren. Das Blut des Centauren Nessus, in welches das Gewand getaucht war, beginnt aber sofort seine verzehrende Kraft am Körper des Herkules auszuüben. Er läßt sich auf den Öta bringen und einen Scheiterhaufen für sich anzünden. Während er aber gleichsam von den Schlacken der Menschheit gereinigt zum Himmel emporsteigt, um der Gemahl der Hebe zu werden, tötet sich Dejanira in ihrer Verzweiflung selbst.

[**Der deutsche Uebersetzer**] vergl. St. 32 K. 207.

[**Demetrius muß nicht leben**] wir würden sagen: darf nicht leben.

Stück 30.

[**Der Witz hingegen u. s. w.**] Unter „Witz“ verstand man zu Lessings Zeit bei weitem mehr als heutzutage. Damals war das Wort im großen und ganzen identisch mit dem französischen Esprit

[1] Worte des Corneille, a. a. O. Seite 292.

und bezeichnete Geist, Geistreichtum, schöngeistiges Wesen, rasche Auffassungsgabe ꝛc. und außerdem jene erste Stufe des komisch produzierenden Verstandes, welche als das Vermögen angesehen wird, Ähnlichkeiten zwischen Gegenständen aufzufinden, die anscheinend weit auseinander liegen. Wenn Lessing an unserer Stelle von dem Witze sagt, daß er auch auf das Unähnliche geht, so vindiziert er ihm damit noch das Gebiet des Scharfsinns — wenigstens nach der alt hergebrachten Unterscheidung.

[Contextur] spätlateinisch und französisch = Gewebe.

[**Machiavellische Maximen.**] Es ist nicht zu bezweifeln, daß Lessing bei diesem Ausdruck eine Stelle des Voltaireschen Kommentars zu Akt 1, Scene 7 vor Augen hatte (Œuvres L, pag. 523 oder Corneille Théâtre IV, 332). Da ist es Rodogune, welche der Laonice gegenüber ihre Besorgnis äußert, daß trotz aller anscheinenden Versöhnung Kleopatra sie dennoch fürchtet und haßt und deshalb stets auf ihr Verderben sinnen werde. — Dies begründet Rodogune in so allgemein sentenziöser Weise, daß Voltaire es eine „politische Dissertation“ und „Sentenzen im Geschmack des Machiavell“[1] nennt. Übertrug nunmehr Lessing den letzteren Ausspruch auf Kleopatras ganzen Charakter, so brauchte er gewiß nicht Bedenken zu tragen, das Voltairesche Wort anzuwenden, das die Herrschsucht, den Ehrgeiz, die Unerschrockenheit in der Wahl der Mittel ꝛc. treffend kennzeichnet. Es bedurfte vielmehr besonderer Abneigung von seiten des Ritters Anton von Klein, wenn er in seinem Aufsatze „Ward P. Corneille von Lessing unparteiisch beurteilt“ (Dramaturgische Schriften 1809) wegen dieser und einiger anderen Stellen den Hamburger Dramaturgen des Plagiats und eines um so gehässigeren bezichtigt, als Lessing St. 32 L-M. 137 („Bei einem von diesen ist der Dramaturgist

---

[1] Machiavelli (Niccolo di Bernardo dei) 1469—1527, der vielgenannte florentinische Staatsmann, hat vor allen Dingen in seinem Buch „Der Fürst“ (Il Principe 1515) jene absolutistischen, allerdings von patriotischer Liebe für Italien ausgehenden Grundsätze aufgestellt, daß nur ein starker Fürst das Land retten könne, wenn er dabei vor keinem Mittel zurückschrecke. — Er wollte eben wie ein Arzt als letztes Mittel Gift anwenden! Man vergl. den trefflichen Vortrag von C. Twesten über M. in der Sammlung gemeinverständlicher Vorträge, herausgegeben von Virchow und Holtzendorff. III. Serie. Heft 49. Berlin 1868.

ohnstreitig in die Schule gegangen" rc.) die Aufmerksamkeit des Lesers ablenken wolle. (Vergl. Danzel, a. a. O. II, 1, S. 317.)

[**Medea,**] Tochter des Äetes, Königs von Kolchis, und Gemahlin des Jason, dem sie durch ihre Zaubermittel zur Erlangung des goldenen Vließes verholfen hatte. Als sie zehn Jahre später von ihm verstoßen wurde, nahm sie furchtbare Rache, tötete ihre Nebenbuhlerin Kreüsa durch ein vergiftetes Gewand und ermordete ihre unschuldigen Söhne Mermeros und Pheretos.

[**gegen ihr**] = im Vergleich mit ihr. Die Präposition gegen regiert ursprünglich den Dativ und findet sich so noch in Luthers Bibelübersetzung, z. B. 1. Mos. 18, 2: „Da stunden drei Männer gegen ihm." — Die sonst noch citierte Stelle 5. Moses 15, 7 hat dagegen in den von mir verglichenen Bibelausgaben den Accusativ: „Gegen dein**en** armen Bruder".

[**Die unsinnigsten Bravaden[1] des Lasters.**] Lessings treffliches Urteil wird durch das ganze Verhalten der Kleopatra bestätigt, besonders aber dürfte er hier an das Selbstgespräch der Königin Akt IV, Scene 7 gedacht haben, dessen Schluß in metrischer Übersetzung etwa lautet:

> Der Söhne Leben bringt Gefahr, drum wie
> Den Vater ich erschlug, treff ich sie auch!
> So weiche denn, Natur, aus meinem Herzen,
> Wenn du sie nicht zur Unterwerfung zwingst
> Und meinem Hasse sie gefügig machst.
> Schon weiß der eine, daß ich strafen will,
> Und oftmals hat das Zögern Leid gebracht.
> Wohlan! ich such' den günst'gen Augenblick,
> Die Opfer hinzuschlachten, denn ich will,
> Sei's durch Verbrechen auch, doch glücklich sein!

Da sagt denn Voltaire in seiner Anmerkung wohl mit Recht: „Ich gestehe, daß ihre Wildheit mich empört, und wie niederträchtig auch das Menschengeschlecht sein mag, so glaube ich doch, daß ein solcher Entschluß unnatürlich ist. Hätten die Söhne den ganz berechtigten Entschluß gefaßt, sie einsperren zu lassen, dann könnte die Wut Kleopatra etwas entschuldigen. Aber eine Frau, die kaltblütig sich entschließt, einen Sohn zu ermorden und den andern zu vergiften, ist für mich ein Scheusal, das mich anekelt." —

[1] Bravade = übertriebene, beleidigende Prahlerei.

Stück 31.

[**Mißhelligkeit**] in dem Sinne von Mißverhältnis, Mangel an Einklang, Gegensatz: auch St. 59. L-M. 248 gebraucht; jetzt mehr = Zwistigkeit, Zerwürfnis.

[**Vielleicht, sagt er, dürfte man zweifeln.**] Dies und das Folgende sind Übersetzungen aus Corneilles Argument pag. 291 bis 294.

[**Man vergleiche ... die Electra des Sophokles mit der Electra des Euripides.**] ... Corneille hätte auch noch die Choëphoren des Äschylus hinzufügen können, denn alle drei Stücke haben dasselbe Sujet, nämlich die Rache, welche Elektras Bruder, Orestes, an ihrer Mutter Klytämnestra wegen der Ermordung des Agamemnon nimmt. — Die Vergleichung hat übrigens bereits in vortrefflicher Weise A. W. v. Schlegel in der 9. „Vorlesung über dramatische Kunst und Litteratur" (Werke ed. Böcking, Band 5. S. 147—162) durchgeführt. Als das Charakteristische der Sophokleïschen Tragödie gilt ihm die himmlische Heiterkeit bei einem so schrecklichen Gegenstande, der frische Hauch von Leben und Jugend, der durch das Ganze hindurchweht. Äschylus dagegen hat den Gegenstand von der furchtbarsten Seite gefaßt und ihn in das Gebiet der dunkeln Gottheiten hinübergespielt, in welchem er so gern hauset. Das Grab des Agamemnon ist ihm daher der nächtliche Punkt, von welchem die rächende Vergeltung ausgeht, sein unmutiger Schatten die Seele des ganzen Gedichtes. Das Stück des Euripides schließlich ist ein seltenes Beispiel poetischer, oder besser gesagt, unpoetischer Verkehrtheit, es ist weit mehr ein Familiengemälde in der heutigen Bedeutung des Wortes, als eine antike Tragödie. Da ist zunächst Elektra ein armseliges, zerlumptes Bauernweib geworden — soweit hatte die entartete Königsfamilie sie erniedrigt; ihr Haupt ist nach knechtischer Art geschoren, sie verrichtet die niedrigsten Dienste, so daß ihr Mann sie beschwört, sich nicht mit so ungewohnten Arbeiten zu plagen, wie er überhaupt zu viel Respekt vor ihr hat, um sie als seine wirkliche Frau anzusehen! Es giebt dann Scenen häuslicher Bewirtung und inmitten des Kleinlebens den furchtbaren Doppelmord. Klytämnestra wird durch die Nachricht herbeigelockt, daß ihre Tochter der Ent-

bindung nahe sei u. dgl. Zum Schluß wird eine Ehe zwischen Pylades und Elektra gestiftet, der Bauer-Gatte entschädigt. Schlegel sagt (Seite 162): „Ich wünschte nur, daß die Vermählung des Pylades sogleich vor sich ginge, auch der Bauer eine namhafte Summe ausgezahlt erhielte, so würde alles zur Genugthuung der Zuschauer wie ein gemeines Lustspiel endigen.“ Man erkennt daraus, daß Corneille nicht gerade sehr glücklich derartige Abweichungen von der Geschichte oder Überlieferung citierte. Ebensowenig weiß ich, wo Aristoteles

[**Die Iphigenia in Taurika**][1] als Muster einer vollkommenen Tragödie hinstellt. Vielleicht meint er damit das 17. Kapitel der Poetik, in welchem Aristoteles sagt, daß sowohl bei historischen als auch bei rein erdichteten Stoffen der Dichter sich sein Sujet zunächst in allgemeinen Zügen klar vorhalten und dann erst Episoden hineinbringen und so das Ganze ausführen müsse. Als Beispiel dient ihm dort die Euripidëische Iphigenie. Sonst spricht Aristoteles allerdings auch anerkennend von dem Stücke: Poetik Cap. 14, 9. Cap. 16, 8, während er Cap. 16, 4 die Art, wie sich Orestes zu erkennen giebt, als unkünstlerisch bezeichnet. — Wenn ferner Corneille soweit geht, den ganzen Mythos von der Opferung der Iphigenia als eine Erdichtung des Euripides anzusehen, so lebte er dabei in der französischen Auffassung und verwarf das Wunderbare, wie später (1674) Racine, der bekanntlich einer Überlieferung des Pausanias folgend, in seiner Iphigenie ein junges Mädchen, Eriphile, statt der Tochter Agamemnons den Opfertod sterben läßt.

[**Die Helena des Euripides**] hätte auch von Corneille kaum angeführt werden sollen. Sie weicht allerdings von der Über-

---

[1] Die Bezeichnung Iphigenia in Taurika ist nicht gewöhnlich. Beim Euripides heißt die Tragödie *ἐν Ταύροις*, lateinisch in Tauris (bei den Tauriern). So schrieb auch Corneille an dieser Stelle, während sie sonst dem »en Aulide« nachgebildet »en Tauride« heißt. — In Taurika ist aber trotzdem richtig; denn das Land hieß *ἡ χεῤῥόνησος Ταυρικὴ* (die taurische Halbinsel) und wurde oft genug durch das bloße Adjektiv bezeichnet. Es ist also ganz unnötig, hier an einen Druckfehler zu denken und das „in“ streichen zu wollen: Iphigenia Taurika. Dem Titel der Tragödie war es vorbehalten, noch weitere Wandlungen durchzumachen: Goethe nannte sein Meisterwerk Iphigenia auf Tauris und gebrauchte den Namen in bedenklicher Weise auch als Nominativ. Z. B.

Dies ist der Tag, da Tauris seiner Göttin
Für wunderbare neue Siege dankt.

lieferung vollkommen ab, aber in einer Weise, daß sie nach Schlegels Ausspruch (a. a. O. S. 173) dadurch den Märchen in Tausend und eine Nacht ähnlich wird. Helena ist darnach nämlich gar nicht dem Paris gefolgt (der entführte nur ein Luftbild, um welches die Griechen 10 Jahre lang kämpften), sondern sie hat verborgen in Ägypten beim Könige Theoklymenes gelebt und wird dort von ihrem zerlumpt und bettelnd ankommenden Gemahl gefunden und durch List glücklich in die Heimat zurückgeführt.

[**Voltaire hat sehr Unrecht**] mit der Berechnung des Alters der Rodogune; er thut dies in seinem Kommentar (Œuvres L, 526 oder Corneille, Théâtre IV, pag. 337) bei den Worten der Prinzessin „Mein Erröten würde das Geheimnis meines Herzens verraten."

[**Verificiren**] = berichtigen. Seiner Gewohnheit gemäß hätte Lessing eigentlich (vom Französischen vérifier ausgehend) verifieren schreiben müssen. (Vergl. personifieren, simplifieren, dialogieren.) Der Ausdruck „seine allgemeine Weltgeschichte" bezieht sich auf das historische Hauptwerk Voltaires, welches betitelt ist: Essai sur les mœurs et l'esprit dés nations et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu' à Louis XIII. Dies Werk umfaßt die Bände XVI. bis XIX. in der Gothaer Ausgabe. — Zu bemerken ist, daß Lessing in einer Kritik (Berlinische Staats- und Gelehrten-Zeitung von 1753) den Verfasser „als einen ebenso großen Kenner der Geschichte, als einen scharfsinnigen Weltweisen" bezeichnet. (Werke III, S. 380 f.)

Stück 32.

[**Thespis,**] der Zeitgenosse des Solon und Pisistratus (um 540 vor Chr.) gilt als der Erfinder der Tragödie, insofern er dem Chore eine recitierende Person beifügte. Andere schmücken das weiter aus und berichten, daß Thespis die ersten Tragödien geschrieben habe. — Wenn dabei von einem Wagen (Thespiskarren) die Rede ist, wie Horaz in seiner Ars poetica v. 275 ff. berichtet, so beruht das wohl auf einem Irrtum. Das Podium, auf welchem man spielte, bestand in [illegible] — Siehe die Erklärer zu der

[**Diogenes Laertius**][1] spricht in der von Lessing citierten Stelle von Solon und sagt wörtlich: „Er verbot auch, daß Thespis Tragödien aufführte und einstudierte, indem er sagte, daß das Unwahre etwas Unnützes sei (*ἀνωφελῆ τὴν ψευδολογίαν*). Als nun Pisistratus sich selbst verwundet hatte,[2] sagte er, das käme davon. — Ausführlicher erzählt Plutarch im Leben des Solon, der Athieniensische Gesetzgeber habe einer Vorstellung des Thespis beigewohnt und nach derselben ihn gefragt, warum er sich nicht schäme, vor einer so großen Menge Volkes solche Lügen vorzubringen. Als jener darauf meinte, es sei nichts Böses, so etwas im Scherze vorzustellen, habe Solon heftig mit dem Stock auf die Erde geschlagen und gesagt: „Bald werden wir dergleichen Scherz bei den Verträgen finden, weil wir ihn gern haben und loben." — Dann folgt die Anwendung auf den Pisistratus, denn Plutarch erzählt, daß Solon sich neben den (durch sich selbst) Verwundeten gestellt und die Worte gerufen habe: Du Sohn des Hippokrates, du stellst den Ulysses des Homer nicht wohl vor, denn jener richtete seinen Leib übel zu, die Feinde zu betrügen, du aber thust dasselbe, um deine Mitbürger zu hintergehen.

[Et habent sua fata libelli,] „auch die Büchlein haben ihre Schicksale". Der Vers lautet allerdings vollständig: Pro captu lectoris habent sua fata libelli. („Je nach der Auffassung des Lesers haben die Büchlein ihre Schicksale.") Er findet sich in dem didaktischen Gedicht des Grammatikers Terentianus Maurus (drittes Jahrhundert v. Chr.) De litteris, syllabis, pedibus et metris, und zwar in demjenigen Teil, welcher betitelt ist Carmen heroïcum Vers 258. Vergleiche Büchmann, Geflügelte Worte. Übrigens glaube ich, daß das lateinische Citat unserm Lessing wieder aufgefrischt worden ist, als er seine Vorstudien für die Kritik der Merope machte, und unter anderm den Brief Voltaires an Maffei (St. 41 L-M. 173) las. Dort (Œuvres III, 224) steht dasselbe geflügelte Wort und hat auch das sonst bei ihm nicht übliche et vor sich.

---

[1] Diogenes aus Laërte in Cilicien, lebte im 3. Jahrhundert nach Chr. und schrieb in griechischer Sprache Lebensbeschreibungen griechischer Philosophen.

[2] Während er doch bekanntlich vorgab, von seinen Feinden verwundet zu sein.

[1644—1767.] Es ist bereits vorher darauf hingewiesen, daß Rodogune im Jahr 1646 entstanden ist.

[Ein ehrlicher Hurone] ist der Held eines Voltaireschen Romans, der nach ihm den Namen L'Ingénu (der Offenherzige, Naturwüchsige, Naturbursche) führt. Er stammt von französischen Eltern, ist aber unter den Huronen aufgewachsen, hat ihre Sitten und Gewohnheiten angenommen, ist dann nach Europa gekommen und vertritt nun die Natur gegenüber der übertünchten Kultur. Er hat aber auf die Jesuiten (Père La Chaise) und den Minister Louvois wegen des durch die Aufhebung des Edikts von Nantes hervorgebrachten Elends räsonniert und wird infolgedessen, als er am Hofe von Versailles eine Audienz nachsucht, um sich wegen seiner kühnen Thaten gegen die Engländer belohnen zu lassen, festgenommen und auf die Bastille geschickt. Hier kommt er mit einem Jansenisten zusammen und bildet unter dessen Anleitung seinen Geist. Unter andern liest er auch die tragischen Dichtungen der Franzosen, speziell Rodogune, welche ihm der Jansenist als das Meisterwerk der Bühne empfiehlt. Aber schon beim Lesen „sprechen ihm die Verse weder zum Ohr noch zum Herzen“, und dann fällt er das Urteil: „Ich habe den Anfang nicht recht verstanden, die Mitte empörte mich; die letzte Scene freilich hat mich gerührt, obgleich sie mir wenig wahrscheinlich vorkommt; ich habe mich für keine Person interessiert und nicht 20 Verse behalten, obwohl ich sonst alles behalte, was mir gefällt.“ (Vgl. L'Ingénu chap. XII. Ce que l'ingénu pense des pièces du théâtre. Œuvres 44 pag. 394—396.) Über den weiteren Fortgang des Romans und über seine Bedeutung als ein sprechendes Sittengemälde aus der späteren Zeit Ludwigs XIV. siehe Strauß a. a. O. S. 204 f.

[Hernach lebte .... in Italien ein Pedant] es ist der als Dichter und Gelehrter gleich berühmte Maffei, von dem wir später (St. 36) als Verfasser der Merope ausführlich zu sprechen haben. Von ihm meldet Sismondi in seiner „Litteratur des südlichen Europa“ Bd. I, pag. 584, daß er eine Kritik der Rodogune geschrieben hat.

[Endlich kam .... sogar auch ein Franzose] es ist natürlich Voltaire, dessen Kommentar über sämtliche Tragödien Corneilles

(Œuvres L und LI) sowie dessen Ausgabe mit diesen Kommentaren (12 Bde. in 8°. Paris 1762. 2. erweiterte Ausgabe 1774 8 Bde. in Quart), welche er der Akademie widmete, wir speziell bei Rodogune oft genug citiert haben. —

[**Bressand**] Friedrich Karl, lebte als Schauspieldichter und Übersetzer in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts in Braunschweig. Von ihm erschien: Rodogune, Prinzessin aus Parthien, Trauerspiel, übersetzt von F. C. Bressand. Wolfenbüttel 1691. Andere behaupten, Bressand sei pseudonym für: Brandes.

[**eine ganz neue, hier verfertigte**] erschien unter dem Titel: Rodogune, ein Trauerspiel von Corneille, zum Behuf des Hamburgischen Theaters. Hamburg und Bremen, bei Cramer. (71 S.) Diese Übersetzung wird in der „deutschen Bibliothek der schönen Wissenschaften von Klotz“ (Bd. IV, 724) bezeichnet als „eine unserer besten poetischen Übersetzungen fürs Theater, zwar frei, aber fließend und stark. Der Übersetzer heißt Meyer.“

Stück 33.

[**Soliman II.**][1] Lustspiel von Favart[2] 1. die Erzählung von Marmontel[3] steht in den Contes Moraux (Paris 1768. Prosa) Tome I. pag. 64—110. Sultan Soliman ist es satt in seinem Serail immer nur von nachgiebigen Sklavinnen umgeben zu sein; er möchte Herzen, die am Busen der Freiheit genährt sind, für sich gewinnen. Deshalb schafft man drei Europäerinnen herbei, die in ihrer Schönheit den Grazien gleichen. Die erste ist die schüchtern-sittsame Elmire, die bei ihrem Eintritt in das Serail in Ohnmacht fällt. Soliman beruhigt sie und verlangt von ihr, als sie um ihre Freiheit bittet, nichts weiter, als daß sie einen Probe-Monat aushalte; wenn er dann nicht ihre Liebe errungen, so möge sie in die treulose und unbeständige Welt zurückkehren. Zugleich läßt der Sultan kostbare Geschenke herbeibringen und

[1] Der historische Soliman II., der freilich mit dieser Erzählung nicht allzu viel zu thun hat, regierte von 1520—1566 und ist der im Krieg und Frieden gleich berühmte Sultan, welchen die Franzosen den Großen oder den Prächtigen (Le Magnifique) zu nennen pflegen.

[2] Über Favart vergl. K. 62.

[3] Über Marmontel vergl. K. 87.

sieht mit Entzücken, daß Elmira nicht ohne Koketterie das für sie Vorteilhafteste aussucht. Der Monat vergeht in Beweisen der Zärtlichkeit von seiten des Sultans und der schüchternen Anerkennung derselben durch Elmire. Da will am entscheidenden Tage Soliman selbst entsagen; er bittet das Mädchen, reiche Geschenke von ihm anzunehmen und mit diesen in die Heimat zu ziehen. Aber den Schmerz der Trennung vermag Elmira nicht zu ertragen, sie sinkt dem edlen Sultan weinend an die Brust, und die Glücklichen genießen die Freuden der Liebe — bis sie dem Sultan eintönig werden, und er in Elmirens Gegenwart eine Sängerin zu hören wünscht. Das ist die göttlich-schöne Delia, und mit hinreißender Stimme sang sie von Solimans Ruhm, von Lust und Liebe, von der Wonne der Unbeständigkeit, so daß der berauschte Sultan kaum auf das Fortgehen Elmirens achtet, und in Delias Liebe ein Glück genießt, das freilich noch rascher verrauscht, als es ihre Vorgängerin ihm geboten hatte. — Da meldet der erste Beamte des Serails, daß er die zügellose Lebhaftigkeit einer europäischen Sklavin nicht mehr bändigen könne; Verbote und Drohungen verspotte sie, und beißender Witz und schallendes Gelächter sei ihre einzige Antwort. „Soliman, der ein zu großer Mann war, um seine Vergnügen wie Staatsangelegenheiten zu betreiben“,[1] wollte dies ungezügelte Wesen selbst kennen lernen. Kaum tritt er in ihr Gemach, so ruft sie ihm die Worte zu: „Gottlob! das ist doch ein Menschenangesicht. Ihr seid gewiß der erhabene Soliman; seid so gut und jagt mir diesen alten Schurken fort, dessen Anblick mich beleidigt.“ Und als nun der Sultan ihr zuruft: Roxelane, achte die Diener meines Willens; da erschöpft sie sich in Anschuldigungen gegen diese abscheulichen Wächter, und Soliman war erstaunt über das Feuer, welches ihre keineswegs schönen oder regelmäßigen Züge beseelte. Nach einer schlaflosen Nacht will er mit ihr am frühen Morgen den Thee einnehmen; sie nennt den Boten, der sie durch die Einladung im Schlafe stört, einen Affen, und — der Sultan sieht ein, daß er unrecht gehabt habe, sie so früh zu wecken. Nach einigen Stunden sucht er sie auf und muß allerdings Grundsätze von Frauenfreiheit hören, die ihm bis

---

[1] St. 34. L-M. 144.

dahin völlig fremd sind. „Zwang“, „Gehorsam“, „Müssen“, steht nicht in Roxelanens Wörterbuch; seine 500 Frauen scheinen ihr gänzlich überflüssig, und der Besieger Asiens pflichtet der Sklavin bei und erhält dafür aus dem Munde derselben das Lob, daß er eigentlich für einen Türken viel zu gut sei, sogar etwas von einem Franzosen an sich habe, und daß sie schon manchen geliebt, der nicht so viel wert sei, als er. Die letzten Worte erfüllen den Türken mit rasender Eifersucht; nur die Möglichkeit, daß Roxelane ihn vielleicht absichtlich durch ein solches Geständnis täuschen oder reizen will, besänftigt den Sultan, und er läßt sie durch Delia auffordern, mit ihm zu Abend zu speisen. — Über diese Form der Einladung ist Roxelane empört, und deshalb verlangt sie, daß Delia bei dem Souper zugegen sei. Der Sultan macht gute Miene zum bösen Spiel, ist über die lebendige Unterhaltung, welche Roxelane führt, entzückt und muß es ruhig mit ansehen, daß sie ein Tuch von ihm erbittet und es sogleich und zwar in seinem Namen der Delia schenkt.[1] — Der ratlose Sultan will es nunmehr mit Galanterie versuchen; ein Fest jagt das andere, Roxelane aber sieht alles nur als ihr gebührende Huldigungen an und meint, „es sei ganz schön, doch fehlten Menschen und Freiheit“! — Endlich tritt sie mit ihrem Verlangen offen hervor: sie will Solimans Gattin werden, mit ihm den Thron teilen und das Reich regieren. Die Eunuchen, die zu nichts sind, sollen abgeschafft, Weinberge angepflanzt, Opernsäle gebaut werden u. dgl. m. Soliman hält ihr vergeblich vor, daß das den Gesetzen Muhammeds widerspreche, für sie sind dergleichen Einwände Possen — und Soliman erkennt das schließlich auch, verkündet seinen Willen, Roxelane zu heiraten, und als er sie von Freude und Liebe begeistert zur Moschee führt, sagt er ganz leise (doch wohl zu ihr): „Ist es möglich, daß eine kleine Stülpnase die Gesetze eines Reiches umstößt?“

[**La Fontaine — Grécourt**] haben beide in der den Franzosen beliebten Weise sogenannte komische, d. h. höchst frivole und schlüpfrige Erzählungen, in leicht hinfließender poetischer Form geliefert. Der erste, Jean de Lafontaine, ist der allbekannte Fabel=

---

[1] Vergl. St. 35. L-M. 147.

dichter, geb. 1621 zu Château-Thierry. Dem geistlichen Stande früh entfremdet und der Dichtkunst zugewandt, lebte er unbefriedigt im eigenen Familienkreise, dann in glücklicher Muße bei Gönnern (Madame de la Sablière, Mr. d'Hervart), wird 1684 Mitglied der Akademie, stirbt 13. April 1695. Œuvres. Paris 1822. 6 Bde. Grécourt, (Jean Bapt. Jos. Villaret de,) geb. 1693 zu Tours, gestorben daselbst 1743, ein zügelloser Wüstling, der allerdings in Bezug auf Schmutz und Unsittlichkeit bei weitem seinen Vorgänger Lafontaine übertrifft. Œuvres. Paris 1747 u. 1796. Auch ins Deutsche übersetzt, Berlin 1796. 2 Bde.

[**Ich nahm mir vor, sagt er**] nämlich Marmontel Préface pag. 6.

[La meilleure pâte de mari] familiär etwa: eine wahre Seele von Ehemann, ein Mustergatte; pâte heißt ursprünglich Teig; bildlich genommen wird es sodann gebraucht in Ausdrücken wie un homme de bonne pâte ein Mann von guter Natur, ferner une bonne pâte d'homme eine ehrliche Haut.

2. Favarts Lustspiel.[1]

Es führt den Titel: Les trois Sultanes ou Soliman II und ist in Versen, d. h. Alexandrinern abwechselnd mit kürzeren Reihen und ganz freier Reimstellung geschrieben. — Der dramatische Dichter ist außerordentlich treu der Erzählung gefolgt, so daß wir überall den Worten derselben begegnen. Dennoch ist nicht zu verkennen, daß er und zwar sehr oft, wie Lessing sagt, recht glücklich, bemüht gewesen ist, den epischen Verlauf der Erzählung in wirklich dramatische Handlung zu verwandeln. Darum gab er auch den Charakteren der Hauptpersonen solche Nüancierungen, welche ihm gestatteten, dramatische Konflikte herbeizuführen. Vor allen stehen sich die Spanierin Elmira und die Französin Roxelane gegenüber und bleiben das ganze Stück hindurch Nebenbuhlerinnen, welche jede mit ihrer Waffe, die erste durch Koketterie, die letzte durch natürlichen Freimut um Solimans Besitz streiten. Dabei ist es gewiß sehr verständig, daß Favart sein Stück mit dem Ende der Prüfungszeit Elmirens beginnt und sofort die Gefallsucht und

[1] Eine deutsche Bearbeitung gab Raspe: Soliman II. oder die drei Sultaninnen; doch nennt Ebeling in seiner Geschichte der komischen Litteratur III, 677 dieselbe „nicht glücklich".

Verstellungskunst der Spanierin derartig hervortreten läßt, daß Soliman mit der Erfüllung seiner Wünsche zugleich Widerwillen und Ekel empfindet. Es folgt deshalb unmittelbar der Wunsch, die üppige Circassierin Delia zu hören, und sofort die Begierde, sie zu besitzen. Favarts Roxelane ist sodann von Lessing bereits trefflich geschildert (St. 35). Schon durch das Spiel scheint sie bedeutend kecker, um nicht zu sagen frecher, als ihr Original in der Erzählung; sie nimmt (Akt II, Sc. 3) dem rauchenden Soliman die Pfeife aus der Hand und schleudert sie in einen Winkel; sie stößt mit dem Fuße die Polster hinweg (Akt II, Sc. 8) und läßt die Tafel nach französischer Sitte herrichten; sie zwingt bei dem lärmenden Gelage mit dem Sultan und ihren Nebenbuhlerinnen auch die Muselmänner, Wein zu trinken (Akt II, Sc. 14); sie ist die Ausgelassenheit selbst und bezaubert zuletzt durch ihren Gesang das Herz und den Sinn Solimans. Da folgt der Auftritt mit dem Tuche:[1] Der entzückte Sultan überreicht es als ein Zeichen seiner Gnade der Roxelane, diese giebt es sofort der Delia. Darüber wird der Sultan zornig, er reißt das Tuch aus Delias Händen und schenkt es der Elmire, zugleich befiehlt er, daß Roxelane die Sklavin derselben werde. Diese Zwischenfälle und die Scenen, welche nunmehr nötig sind, um die Handlung wieder auf den eigentlichen Weg zurückzuführen, dehnen und schleppen ganz gewaltig. Sie drängen dabei einerseits Elmira, an der man doch kein eigentliches Interesse nimmt, zeitweise ganz und gar in den Vordergrund, und andererseits lassen sie, was noch schlimmer ist, den Sultan wie ein schwankes Rohr erscheinen. Desto mehr Glanzpunkte bieten sie freilich für Roxelane. Im niedrigen Sklavengewand herbeigeführt, soll sie in Solimans Gegenwart von ihrer Nebenbuhlerin mit Füßen getreten werden. Aber sie lacht aus vollem Halse, sie weiß, daß Solimans Liebe und Verehrung für Elmira nur eine Komödie ist, sie bleibt auch in Ketten froh und stolz, sie trägt ihr Glück in sich (Akt III, Sc. 5). Und dann zu größerem Ernste übergehend, hält sie dem Fürsten einen Spiegel seiner Pflichten

[1] Man bemerke, daß jeter le mouchoir ein der Sprache des Harems entlehnter Ausdruck für eine Liebeserklärung ist, ebenso wie briguer le mouchoir nach jemandes Liebe streben, und refuser le mouchoir die Liebe zurückweisen bedeutet. Siehe Sachs, Dict. encyclop. s. v. mouchoir.

vor und läßt neben hohem Verstand auch ein dem Soliman ergebenes Herz durchblicken. Aber sie kann und will nur seine Gattin werden und weist jeden Einwand mit beredter Zunge zurück. Als ihr endlich alles gelungen ist, da zeigt sie sich in ihrer wahren Größe und spricht jene auch von Lessing (St. 35) citierten Worte (Akt III, Sc. 10):

Sultan, ich hab' dein Herz ergründet
Und wohl begriffen seine edlen Triebe.
Groß ist es, stolz von Ruhm entzündet,
Und soviel Adel weckte meine Liebe.
Jetzt sollst du gleichfalls mich erkennen:
Ich lieb' dich, Soliman, du bist es wert,
Drum nimm mir Freiheit, nimm, was dir gehört,
Ich will dich Sultan, Herr und Meister nennen.
Sonst hieltest du mich ja von Eitelkeit bethört.
Thu' nichts, was dir Gesetz und Pflicht verbieten,
— Selbst Vorurteilen kann man nicht gebieten —
Erröten soll mein Gatte nie vor mir,
Drum sieh als Sklavin mich zu deinen Füßen hier!

Solcher Gesinnung gebührt der Thron; ihr erstes Werk ist die Freilassung der Frauen des Harems, und da mag denn wohl der Kislar-Aga[1] (viel richtiger als bei Marmontel der Sultan) ausrufen:

O weh! es ist vorbei mit mir!
Wer hätte jemals wohl gedacht,
Was dies Stülpnäschen hier
Aus unsres Reichs Gesetzen macht.

[**Daß er wider sein eigenes Blut wütete.**] Soliman II. hat allerdings der Roxelane zu Liebe seine andern Kinder umbringen lassen, damit ihr Sohn, Selim II., sein Nachfolger werden könne.

[**Lucretia — Socrates**] Anspielung 1. auf die keusche Römerin, die Gattin des Kollatinus, die ihre Schande nicht überleben wollte und durch ihren Selbstmord den Sturz des Königtums herbeiführte; 2. auf den griechischen Philosophen, der überhaupt mäßig

---

[1] Das ist, wie es auch im Personen-Verzeichnis steht, der Chef der Eunuchen. Hierbei bemerke ich, daß Favart mit einer dem harmlosen Stücke gegenüber fast lächerlichen Peinlichkeit das türkische Ceremoniell beobachtet und in weitläufigen von türkischen Wörtern strotzenden Anmerkungen über Sitten und Gewohnheiten der Muselmänner sich ausläßt.

und leidenschaftslos den Frauen keine besondere Huldigung zu teil werden ließ.

[**Ich habe mich schon geäußert, daß die Charaktere etc.**] Vergleiche K. 69.

Stück 34.

[**Dem Genie ist es vergönnt etc.**] Lessing unterstützt den hier ausgesprochenen Gedanken durch ein Citat aus Pindars 2. Olympischen Ode (in Boeckhs Ausgabe, Vers 86—88). — Dort heißt es: „Weise ist nur derjenige, welcher viel durch sich selbst (durch seine Natur) weiß. Diejenigen aber, die nur gelernt haben, schwatzen dreist im Plaudern, wie Raben, ohne Ende gegen den göttlichen Vogel des Zeus.“ [1]

[**einförmig**] steht hier in der Bedeutung von sich gleich bleibend, dieselbe Form bewahrend, einhellig (uniforme.) So gebrauchte es noch Kant, Wieland u. a. Gegenwärtig ist einförmig wohl nur synonym mit eintönig und involviert eher Tadel als Lob, eher Mangel als Vorzug.

[**Ich bin dieser liebkosenden Maschinen satt**] sagt Marmontel a. a. O. S. 64.

[**anzüglich**] = anziehend.

[**abgefäumt**] (auch St. 49) gewöhnlicher abgefeimt, ist auf feim, faim (seltener faum) = Schaum zurückzuführen. Abfeimen ist daher gleichbedeutend mit abschäumen, klären, und wird von der Milch, dem Honig ꝛc. gesagt. In der übertragenen Bedeutung stimmt es auffallend mit „raffiniert“.

---

[1] Indem ich die Stelle griechisch hersetze:
σοφὸς ὁ πολλὰ εἰδὼς φυᾷ. μαθόντες δὲ λάβροι
παγγλωσσίᾳ, κόρακες ὥς, ἄκραντα γαρύετον Διὸς πρὸς ὄρνιχα θεῖον.
erinnere ich daran, daß die Ausleger bei dem Dualis *γαρύετον* an die beiden Nebenbuhler des Pindar, nämlich Simonides und Bacchylides denken. Diese beiden waren zugleich dem Hiero von Syrakus zugethan, während Pindar diese Ode für Thero von Agrigent dichtete. — Also, meinte Boeckh, wird man am Theronischen Hofe die Anspielung verstanden und freundlich aufgenommen haben.

Stück 35.

[**konnte ihm nichts verschlagen**] = es konnte ihm auf eine Impertinenz mehr oder weniger nicht ankommen. Wir gebrauchen heute verschlagen = Wirkung haben, Eindruck machen, meistens mit der Negation.

[**Ich erinnere mich, bereits an einem anderen Orte etc.**] Lessing thut dies in seiner Abhandlung vom Wesen der Fabel (Werke V, S. 421 f.). Dort handelt es sich darum, die irrigen Ansichten des französischen Ästhetikers Batteux zu berichtigen, der die Handlung der äsopischen Fabel mit der Handlung des Epos und des Dramas „viel zu sehr verwirrt“. Lessing fährt fort: „Die Handlung der beiden letztern muß außer der Absicht, welche der Dichter damit verbindet, auch eine innere, ihr selbst zukommende Absicht haben. Die Handlung der erstern braucht diese innere Absicht nicht, und sie ist vollkommen genug, wenn nur der Dichter seine Absicht damit erreichet. Der heroische und dramatische Dichter machen die Erregung der Leidenschaften zu ihrem vornehmsten Endzwecke. Er kann sie aber nicht anders erregen, als durch ungeahnte Leidenschaften; und nachahmen kann er die Leidenschaften nicht anders, als wenn er ihnen gewisse Ziele setzet, welchen sie sich zu nähern, oder von welchen sie sich zu entfernen streben. Er muß also in die Handlung selbst Absichten legen, und diese Absichten unter eine Hauptabsicht so zu bringen wissen, daß verschiedene Leidenschaften neben einander bestehen können. Der Fabuliste hingegen hat mit unsern Leidenschaften nichts zu thun, sondern allein mit unserer Erkenntnis. Er will uns von irgend einer einzelnen moralischen Wahrheit lebendig überzeugen. Das ist seine Absicht, und diese sucht er nach Maaßgebung der Wahrheit durch die sinnliche Vorstellung einer Handlung bald mit, bald ohne Absichten, zu erhalten. Sobald er sie erhalten hat, ist es ihm gleichviel, ob die von ihm erdichtete Handlung ihre innere Endschaft erreicht hat oder nicht. Er läßt seine Personen oft mitten auf dem Wege stehen und denkt nicht im geringsten daran, unserer Neugierde ihretwegen ein Genüge zu thun. — — — — Um alle solche Fragen bekümmert sich der Fabulist nicht; der dramatische Dichter aber muß ihnen vorbauen.“

[**Weil alle unsere Aufmerksamkeit auf den allgemeinen Satz etc.**] Wir erinnern hiebei an die von Lessing (Werke V, 430) gegebene Definition der Fabel: „Wenn wir einen allgemeinen moralischen Satz auf einen besonderen Fall zurückführen, diesem besonderen Falle die Wirklichkeit erteilen und eine Geschichte daraus dichten, in welcher man den allgemeinen Satz anschauend erkennt: so heißt diese Erdichtung eine Fabel."

Stück 36.

[**Serva Padrona,**] die Magd als Herrin, ist der Titel eines in der 2. Hälfte des vorigen Jahrhunderts höchst beliebten komischen Singspiels (Intermezzo), zu welchem der berühmte Pergolese (1710—1736), der gefeierte Komponist des Stabat mater, 1731 die Musik geliefert hat. Mit dieser La Serva Padrona eröffneten 1752 italienische Sänger die Opera-Buffa in Paris: 1754 brachte Beaurans das Singspiel als »La Servante Maitresse« auf die franz. Bühne, und Madame Favart entzückte das Publikum in der Titelrolle. Für die Aufführung auf deutschen Theatern ist die musikalische Posse häufig übertragen und bearbeitet.[1] Eine in Danzig (quarto, ohne Jahreszahl) herausgekommene gewaltig hölzerne Übersetzung liegt mir vor,[2] und bringt auch den italienischen Text, nicht aber die Musik, welche bei Beaurans (mit Auslassung der zur Deklamation eingerichteten Recitative) steht. — Lessing muß an eine andere Übersetzung oder Bearbeitung denken, das geht schon aus den Namen hervor: Sein Pimpinello heißt im Italienischen Uberto, im Französischen Pandolfe. Es ist das eben ein alter Narr, der sich von seinem Dienstmädchen

---

[1] Sehr eingehend giebt die umfassende, auf die Serva Padrona bezügliche Litteratur Kummer in der mehrfach erwähnten Kritik der „Materialien" (Zeitschrift für die österr. Gymn. 1879. Heft II, S. 120 ff.) und kommt dabei zu dem Schlusse, „daß Lessing das ursprünglich einfache Intermezzo, nicht aber eine Bearbeitung nach Art der Nellischen oder Bernardonschen im Sinne hatte". Dann bliebe aber dieses Original noch zu suchen.

[2] Sie führt neben dem italienischen den deutschen Titel: „Die als Magd gewordene Frau, in einem musikalischen Zwischenspiel vorgestellet".

(Serpina, Zerbine, Serbinette) vollständig tyrannisieren und malträtieren läßt. Ein tölpelhafter Diener (Vespone, Scapin), der nur durch possenhaftes stummes Spiel wirkt, erhöht die Verzweiflung des Alten und treibt ihn zu dem Entschlusse, eine Frau zu nehmen. Da verlangt Zerbine, daß er sie heirate, und als sich der überraschte Pimpinello sträubt, steckt sie den Scapin in eine Kapitänsuniform, stellt ihn als ihren Bräutigam vor und verlangt eine Aussteuer. Darüber wird der Alte teils ärgerlich, teils eifersüchtig. Serbinettchen spielt das kokette Spiel weiter, und bald wird der Alte zärtlich, schwört in galanten Arien Liebe und Treue, und so wird aus der Dienerin die Herrin.

[**Die Matrone von Ephesus**] ist eine von den vielen, meist grob sinnlich und obscön gefärbten Erzählungen aus den Satiræ des Petronius.[1] In der mir vorliegenden Ausgabe dieses teils in Prosa teils in Versen geschriebenen lateinischen Sittenromans (Frankfurt 1621) steht die betreffende Stelle Seite 139—144. Sie gehört zu dem „Gastmahl des Trimalchio“, dem bedeutendsten Bruchstücke des Romans, und ist dem Dichter Eumolpos, einem der Gäste, in den Mund gelegt. Derselbe erzählt nämlich, daß in Ephesus eine Frau ihren Gatten verloren habe und über den Tod desselben so untröstlich gewesen sei, daß sie im Grabgewölbe viele Tage lang, ohne Speise zu sich zu nehmen, neben der geliebten Leiche verweilte. Nun seien in der Nähe Kreuze errichtet, an denen Räuber die Todesstrafe erlitten, während ein Soldat auf Posten stand, die Leichen zu bewachen. Dieser Soldat nun tritt aus Neugierde in das Grabmal, sieht die jammernde Witwe und weiß es durch sein einschmeichelndes Betragen dahin zu bringen, daß sie nicht nur Speise von ihm annimmt, sondern sich auch in Liebe ihm ergiebt. Ja noch mehr. Während die beiden Liebenden zärtlich im Grabmal kosen, stehlen Verwandte eines Hingerichteten den Leichnam desselben. Schon will der Soldat aus Furcht vor Strafe sich töten, da giebt die Witwe selbst den Rat, die Leiche ihres verstorbenen Mannes an das Kreuz

[1] Petronius Arbiter lebte im 1. Jahrhundert n. Chr., wahrscheinlich unter dem Kaiser Nero, doch steht es keineswegs fest, daß er der Günstling desselben gewesen ist, der in Ungnade fiel und sich infolgedessen das Leben nehmen mußte. Vgl. Teuffel, Gesch. der Röm. Litteratur. Nr. 300.

zu heften, denn sie will lieber den Toten aufhängen, als den Lebenden töten! — — Während nun die ganze Gesellschaft über diesen Schwank lacht, spricht der Kaufmann Lycas, dem der Gedanke an Ehebruch böse Erinnerungen weckt (darum Lessings Bemerkung: auch ohne uns in dem besonderen Falle des Lycas zu befinden) die Worte: „Wenn der Kaiser gerecht gewesen wäre, so hätte er die Leiche des Gatten in das Grabmal zurückbringen, die Frau aber kreuzigen lassen."

[**Houdar de la Motte**][1] hat die Erzählung des Petron dramatisch bearbeitet und zwar im 5. Bde. seiner Werke (Paris 1754). (Pfeffel gab dies einaktige Lustspiel in Prosa in deutscher Bearbeitung Leipzig 1767. Es steht auch im 2. Bande der theatralischen Belustigungen.)

Der französische Dichter benutzt in der Hauptsache den gegebenen Stoff, sucht denselben aber durch allerlei Zuthaten aufzustutzen. Er läßt deshalb nicht nur der Frosine, der Begleiterin der zum Tode betrübten Witwe Euphemia, in possenhafter Weise durch einen Bedienten die Lust am Leben wiedergeben, sondern er bringt auch einen alten Gecken Chrysante hinein, welcher die trauernde Euphemia durch Liebeserklärungen von der Idee des Selbstmordes abbringen will. Was ihm natürlich nicht gelingt, glückt seinem Sohne Sostrates, dem Befehlshaber der Wache, besser. Der Vater ist empört über diesen Nebenbuhler; als er aber das Leben des Sohnes bedroht sieht, stimmt er in die allgemeine Bitte ein, daß Euphemia den Rat Frosinens befolge und den Leichnam ihres Gatten an den Galgen hänge. — Die Witwe ist empört über diesen Vorschlag — läßt aber Frosinen die Ausführung übernehmen! —

[**Die Erklärung hierüber anderwärts**] ist von Lessing bei seinen Lebzeiten nicht gegeben, wohl aber finden wir sie praktisch vorgeführt in den 3 mehr oder weniger ausgearbeiteten Plänen zur „Matrone von Ephesus", welche zuerst in seinem theatralischen Nachlasse 1784 von seinem Bruder veröffentlicht wurden und jetzt auch Werke II, 576 ff. stehen.[2] In allen drei Entwürfen nämlich wird der Schluß dadurch gemildert, daß 1. ebenso wie bei de la Motte nicht die Witwe auf die Idee kommt, den Leichnam ihres Mannes an die Stelle des Geraubten zu hängen, und be-

---

[1] Houdar de la Motte, siehe K. 144.

[2] Neuerdings (1876) abgedruckt und mit Einleitung versehen in „Dramatische Entwürfe 2c. von G. E. Lessing" herausgegeben von Boxberger S. 369 ff.

sonders 2. es zu dieser That überhaupt nicht kommt, weil der Gehängte noch da ist, und ein Diener nur die falsche Nachricht verbreitet hat, um die Witwe zum Geständnis zu bringen.

[**Sonnabends den 4. Juli.**] Es ist die einzige von den 52 in der Dramaturgie besprochenen Vorstellungen, welche auf einen Sonnabend fällt; dies wird, wie bereits in der Einleitung Seite 9 erwähnt ist, durch die Anwesenheit des Königs von Dänemark erklärt.

[**Nanine**] siehe K. 157 ff.

[**Der Advokat Patelin**] siehe K. 96 ff.

[**Die Merope des Herrn v. Voltaire**] wird nunmehr in der ausführlichsten Weise besprochen (L.-M. S. 152—217), oder vielmehr bildet die Kritik der franz. Tragödie allein eine Abhandlung von bedeutendem Umfange und liefert dabei Exkurse, welche sei's auf litterarhistorischem sei's auf ästhetischem Gebiet geeignet sind, den Gegenstand in volles Licht zu setzen. Vor allem aber gab Lessing, wie Danzel a. a. O. II, 1. S. 192 ganz besonders hervorhebt, in der Vergleichung der Merope des Maffei[1] und des Voltaire ein Muster jener vergleichenden Kritik, wie es an Schärfe, Gründlichkeit und universellem Blick schwer erreicht oder übertroffen werden konnte. — Wir müssen — so weit dies überhaupt möglich ist — uns an die Wortfolge der Dramaturgie halten, erleichtern aber die Übersicht durch Aufstellung einiger Gruppen:

a) zur Geschichte des Voltaireschen Trauerspiels.

---

[1] Der Marchese (Marquis) Francesco Scipione Maffei wurde zu Verona am 1. Juni 1675 geboren, studierte im Jesuitenkollegium zu Parma und seit 1698 in Rom. Nachdem er eine kurze Zeit im spanischen Erbfolgekriege gegen Deutschland gekämpft hatte, widmete er sich wieder den Wissenschaften und suchte unter andern seine Landsleute mit der ausländischen Litteratur bekannt zu machen, ebenso wie er Lehrer des Griechischen nach Verona berief. Nachdem er bereits als Gelehrter und Dichter einen berühmten Namen hatte, bereiste er 1732 Frankreich (wo Voltaire ihm seine Huldigungen darbrachte), England, Holland und Deutschland. Seine Vaterstadt errichtete ihm bereits bei seinen Lebzeiten ein Denkmal. Er starb daselbst am 11. Februar 1755. Von ihm ist außer der Tragödie Merope und dem Lustspiel La Ceremonia vor allen Dingen sein gelehrtes Werk Verona illustrata (8 Bde. 1731—32) anzuführen. Gesamtausgabe: Venedig 1790. 21 Bde. — Eine gute Handausgabe der Maffeischen Merope steht im 3. Teil der Collezione di scrittori italiani, herausgegeben von Karl v. Reinhardstöttner. Leipzig. 1870 bei Fleischer. — Für den Schul- und Privatgebrauch hat Prof. Goldbeck die Merope in der Biblioteca italiana (Berlin 1884) herausgegeben.

[**vermuthlich im Jahr 1737 und vermuthlich zu Cirey.**] Wenn man den Briefwechsel Voltaires vergleicht, so wird die letztere Vermutung in Bezug auf den Entstehungsort zur Gewißheit, und präzisiert sich das Datum der Entstehungszeit dahin, daß Voltaire selbst in seinem Briefe an Maffei (Œuvres III, 234) sagt: „Meine Merope wurde anfangs 1736 ungefähr so, wie sie jetzt ist, vollendet.“ Bei dieser Notiz scheint aber das Wörtchen „ungefähr so“ betont werden zu müssen, denn aus den Briefen des Jahres 1737 und 1738 geht deutlich genug hervor, daß Voltaire fortwährend an seiner Tragödie arbeitet, und daß andere, besonders physikalische und mathematische Studien ihn immer wieder von der Dichtung abziehen. (Vergl. Recueil des Lettres de M. de Voltaire. Œuvres tome 57. pag. 41. 61. 81. 86.) Am 12. Juni 1738 ist Merope dagegen bereits an Madame de Richelieu und den Grafen d'Argental geschickt (a. a. O. pag. 97). Erst im Oktober 1738 (nicht, wie es bei Lessing heißt, im Januar) erhielt der Pater Brumoy[1] das Manuskript der Dichtung, und durch ihn andere Jesuiten, welche früher die Lehrer Voltaires gewesen waren (a. a. O. pag. 134. 202). — Zur ersten Aufführung gelangte die Tragödie am 20. Februar 1743. Der Druck begann sofort, war aber am 4. April 1743 noch nicht vollendet (a. a. O. Tome 58. S. 45).

[**Marquise du Châtelet,**] Emilie, Tochter des Baron Letonnelier de Breteuil, geb. am 17. Dezember 1706, zeichnete sich durch äußere Schönheit und Liebenswürdigkeit ebensosehr als durch Geistreichtum und bedeutende Kenntnisse besonders auf dem Gebiete der Mathematik und Physik aus. Sie hatte den Oberhofmarschall des

---

[1] Brumoy, Petrus, geb. 1688 zu Rouen, trat 1704 in den Jesuitenorden, lehrte seit 1708 in Caen die schönen Wissenschaften, siedelte später nach Paris über und starb daselbst 1742. Außer historischen Schriften hat er sich besonders durch sein Werk: Théâtre des Grecs bekannt gemacht. (1. Ausgabe Paris 1730. 3 Bde. Quarto; dann öfters wiederholt und kommentiert, zuletzt 1817. 4 Bde.) In demselben (Danzel nennt es a. a. O. I, 182 „leidlich verständig“, der Franzose Chassiron bei Lessing IV, 117 unsterblich) wollte er seine Landsleute nicht nur mit den Meisterwerken der griechischen (tragischen und komischen) Bühne bekannt machen, sondern durch seine Übersetzungen, Kritiken und Vergleichungen auch eine Art praktischer Poetik geben. Für ihn war im griechischen Drama das Wesen des Dramas überhaupt bereits erschöpft, und deshalb hätten andere Völker, also zunächst die Franzosen, nur in die Fußtapfen der Griechen zu treten.

Königs Stanislaus Leszczinski, den Marquis du Châtelet-Lomont, geheiratet und lebte seit 1733 ihren gelehrten Beschäftigungen auf dem Schlosse Cirey, welches an der Grenze von Lothringen und der Champagne liegt. Dort fand, wie oben bereits S. 26 gesagt wurde, Voltaire ein glückliches Asyl. Seine Briefe, seine Episteln aus jener Zeit atmen Liebe und Verehrung für diese Dame, „Cireys Gottheit" „vor deren Sonne sein kleiner Stern verschwindet", „deren Geist allumfassend ist", und „die durch das Feuer ihres mächtigen Genies ihn wärmt und begeistert". Bald nennt er sie „Die Minerva Frankreichs", bald wegen ihrer optischen und astronomischen Studien „Emilie-Newton" und gewiß in gleicher Beziehung, wenn auch dabei zugleich an die himmlische Liebesgöttin denkend, „die gelehrte Urania".[1] Möglich, daß Lessing an die letzte Stelle gedacht, obschon der Ausdruck „seine Urania" auch an und für sich verständlich genug wäre. — Madame du Châtelet lebte — immer mit Voltaire — später teils in Brüssel, teils in Lüneville. Sie starb daselbst infolge einer Entbindung am 10. August 1749. Nach ihrem Tode erschien (Paris 1756) ihre mit Erläuterungen versehene Übersetzung der Principia von Newton. — Daß ein solches Leben, wie das der Madame du Châtelet, vielfach Veranlassung zu einer Chronique scandaleuse gegeben, ist nicht zu verwundern; zum Überfluß erschien noch Paris 1863 ein Werkchen: Voltaire et Madame du Châtelet, révélations d'un serviteur attaché à leurs personnes.

[**Tournemine**,] Renatus Joseph, geb. 1661 zu Rennes, lehrte 1630 in Rouen, trat 1701 in das Jesuitenkollegium zu Paris und starb daselbst am 16. Mai 1739. Er ist ein gelehrter Jesuit, der außer einer Masse theologischer Schriften (ihre Titel in Jöchers Gelehrtenlexikon) auch eine Verteidigung Corneilles geschrieben hat. Außerdem ist er durch die Herausgabe des Journal von Trévoux und durch seinen litterarischen Streit mit Leibnitz über den Ursprung der Franken bekannt. Wie außerordentlich eitel Tournemine ge-

---

[1] Man vergleiche der Reihe nach: Œuvres LVII (Lettres) pag. 286. 281. — XIII (Épîtres) pag. 88. 94. — LVII pag. 79. — XIV (Poésies Mêlées) pag. 329.

wesen, erfahren wir aus einem Citate Lessings, das wir St. 39 zu besprechen haben.

[**Das Briefchen voller Lobeserhebungen,**] welches Tournemine an Brumoy über Voltaires Merope schrieb, ist vor dieser (Œuvres III, 217 – 220) abgedruckt. Geschrieben wurde der Brief am 23. Dezbr. 1738. Da Lessing die Hauptstellen teils dem Inhalte nach angegeben, teils wörtlich übersetzt hat, unterlassen wir die vollständige Wiedergabe des auch sonst leicht zugänglichen Briefes und erwähnen nur, daß Tournemine es als ein besonderes Lob hervorhebt, daß ein so großer, so beliebter Dichter, wie der berühmte Voltaire, eine Tragödie ohne Liebe gegeben hat. Darüber müßten alle entzückt sein, die den Wunsch hegen, daß die Franzosen als getreue Nachahmer der Griechen, welche sie doch in so vielen andern Punkten bereits übertroffen hätten, nun auch das Theater zu einer Schule der Sitten machen möchten.

[**Das Stück des Euripides gleichen Inhalts**] führte den Namen Kresphontes. Vgl. St. 37. L.-M. 156.

[**Das Parterre erzeigte dem Dichter eine Ehre u. s. w.**] Die erste Aufführung der Merope (20. Febr. 1743) ist allerdings in dieser Beziehung epochemachend. Wir hören aber, daß vor allen Dingen eine Schauspielerin, Mademoiselle Dusmesnil, den enthusiastischen Beifall hervorrief. Sie wagte es als Merope — gegen allen herkömmlichen Anstand — über die Bühne zu laufen, um den Sohn dem Tode zu entreißen. Da konnte das Parterre sich in seiner Begeisterung nicht mehr halten, es verlangte den Dichter zu sehen, um ihm für seine Worte zu danken. Noch mehr! Voltaire erschien wirklich in der Loge der Frau Maréchale de Villars, einer jungen schönen Dame, und das von Bewunderung und Entzücken trunkene Publikum ruhte nicht eher, als bis die schöne Frau den Dichter geküßt hatte! Diese Anekdote steht in Paris-illustré pag. 353, wird aber auch bestätigt von La Harpe, Cours de Littérature IX, 204. — War das Pariser Publikum zu weit gegangen, so dürfte auch Lessing in seiner sittlichen Entrüstung die eigentlichen Grenzen überschritten haben. Um eine bloße Neugierde konnte es sich schwerlich im Pariser Theater handeln, denn Voltaires

Persönlichkeit war dem Publikum, welches der ersten Aufführung seiner Merope beiwohnte, gewiß bekannt.

[**Young sagt von der Sonne**] — — — 'Twere sin in Heathens not to have ador'd. — Die Stelle steht[1] Vers 60 im ersten Buch von The last day (der jüngste Tag), einem Jugendgedicht von Edward Young (1681—1765), dem bekannten englischen Geistlichen und Dichter der oft genannten „Nachtgedanken" (1741) in 9 Büchern, übersetzt von J. A. Ebert und andern.

[**Warum wir so wenig Zuverlässiges — von der Person — des Homer wissen.**] Als Lessing diese Zeilen schrieb, glaubte man noch fest an einen einheitlichen Dichter Homer, der sowohl die Ilias als die Odyssee geschrieben, vielleicht auch noch andere Dichtungen (Hymnen, Batrachomyomachia, Margites etc.) verfaßt habe. Allerdings klangen die Nachrichten über das Leben dieses Dichters Homer äußerst sagenhaft, und 7 Städte (Smyrna, Rhodus, Kolophon, Salamis, Chios, Argos, Athenæ nach dem bekannten Hexameter) stritten sich um die Ehre, die Geburtsstätte des Epikers zu sein. Er hatte eben F. A. Wolf noch nicht seine berühmten »Prolegomena« zum Homer (Halle 1795) geschrieben und jene trotz aller gelehrten Anfechtungen doch wohl unumstößliche Ansicht aufgestellt, daß ein Homer als Dichter der Odyssee und Ilias nie existiert hat, sondern daß diese Epen auf volkstümlichen Heldenliedern beruhend im Laufe von Jahrhunderten Umwandlung und Zuwachs erfahren haben und endlich durch ordnende Dichterhand in kunstverständiger Zeit zu dem geworden, was sie heute sind. — Mit der Annahme dieser Entstehung der homerischen Gesänge fallen Lessings an und für sich etwas gesuchte, wenn auch besonders in den Gleichnissen trefflich durchgeführte Gedanken von selbst. Vgl. Düntzer, die homerische Frage. Leipzig 1874.

[**Marmontel**] siehe K. 87, wo die Notiz dahin zu ergänzen, daß M. als Tragödiendichter wenig Glück hatte, dagegen durch

[1] Nicht wie Dr. Boxberger auf meine Anfrage im Archiv für N. Spr. LIV pag. 112 mitteilte und später in die von ihm besorgte Ausgabe der Dramaturgie aufnahm: „Nachtgedanken" Buch IX, 797 ff. Hier findet sich nur derselbe Gedanke, aber nicht der von Lessing citierte Vers. — In der neuen Ausgabe (Kürschner Bd. 70) nennt er das von mir gegebene Citat „noch zutreffender"!

seine von Grétry, Rameau und Piccini komponierten Opern großen Beifall gewann.

[**Cordier,**] de Saint-Firmin, geboren um 1730, hat einige Dramen geschrieben, die, wie es scheint, keinen besonderen Beifall gefunden haben.

[**Der Posse**] ist als Maskulinum heute nicht mehr gebräuchlich: wir sagen die Posse, oder in etwas anderer Bedeutung = Streich, der Possen.

[**Der sinnreiche Einfall des Polichinell ist bekannt.**] Polichinelle (ital. Pulcinella) ist eine ursprünglich neapolitanische Charaktermaske der Volksposse, die sich auf dem Marionettentheater erhalten hat; es ist ein kleiner verwachsener Kerl, mit doppeltem Buckel, gellender Stimme in weitem, weißem oder buntscheckigem Gewande. Seine Späße sind natürlich derber Natur, und so wird denn auch wohl derjenige, auf den Lessing anspielt, auf eine etwas zotige Verspottung des Publikums hinausgelaufen sein.

Stück 37.

b) Historische Fakta, Quellen und dramatische Behandlung.

[**Die Zueignungsschrift**] (Lettera dedicatoria) ist d. d. Modena den 10. Juni 1713 an den Herzog Rinaldo I. von Modena gerichtet. In Modena war kurz vorher die Merope zum ersten Male aufgeführt worden, und deshalb sendet Maffei dem Herzoge seine Tragödie im Manuskript, während er den Druck noch einige Jahre hinhalten möchte,[1] „um das Urteil und die Prüfung der Gelehrten abzuwarten". Das müsse er — so lauten etwa seine Worte — umsomehr bei dieser Tragödie thun, als sie nur durch eine zufällig eingegangene Verpflichtung entstanden und in sehr kurzer Zeit unter Hemmungen der verschiedensten Art durchgeführt sei. (Vgl. dazu St. 42. L-M. 177.) — Sodann führt der italienische Dichter in der von Lessing wörtlich übersetzten Stelle

[1] Merope wurde aber schon 1714 gedruckt.

die Quellen an, aus denen er die Fakta für seine Merope geschöpft hat, und zwar sind es: Pausanias'[1] Messenika, Kapitel III, 4—5. — Apollodorus'[2] Bibliotheca. Buch II, Ende. — Hyginus'[3] Fabulä Nro. 137 und Nro. 184. — (Vergl. dazu St. 40.) — Weiter entschuldigt sich Maffei darüber, daß er die Stadt Messene als Schauplatz für seine Tragödie benutzt habe, da sie gewiß damals noch nicht existiert habe und auch von Homer noch gar nicht genannt sei. (St. 42.) Ferner setzt er sein Verhältnis zum Euripides auseinander, glaubt den Inhalt der verloren gegangenen griechischen Tragödie in der 184. Fabel des Hygin wiedergefunden zu haben (St. 39), hielt sich aber für berechtigt und verpflichtet, von diesem durch andere italienische Dichter bereits betretenen Pfade abzuweichen, den Jüngling ohne Kenntnis seiner Geburt und seines Standes nach Messene kommen zu lassen und das Hauptinteresse der Tragödie auf die Schilderung der Mutter zu übertragen. An diese letzte Auslassung der Zueignungsschrift knüpft Lessing die Erzählung des Maffeischen Planes. Es scheint demnach für uns geboten zu sein, zum Verständnis des Ganzen und der vielfach citierten Stellen ein vollständiges Scenarium zu geben und einander gegenüber zu stellen:

---

[1] Pausanias, aus Magnesia in Kleinasien, bereiste in der Mitte des zweiten Jahrhunderts nach Chr. Griechenland, Italien, Kleinasien, Lycien, Ägypten ꝛc. und hat einen Reisebericht geschrieben Ἑλλάδος περιήγησις (Græciæ descriptio) in 10 Büchern, deren Überschriften von den einzelnen Ländern Griechenlands hergenommen sind. Dem Periegeten Pausanias kam es besonders auf die Beschreibung der Kunstdenkmäler an; mit derselben verband er aber historische und mythologische Erörterungen.

[2] Apollodorus, griech. Grammatiker aus dem 2. Jahrhundert vor Chr., ist besonders bekannt durch sein (wohl nur im Auszuge erhaltenes) Werk: Bibliotheca in 3 Büchern, in welchem die Mythen des Altertums zusammengestellt sind.

[3] Hyginus (Cajus Julius), ein Freigelassener des Kaisers Augustus, war ein gelehrter römischer Grammatiker und Vorsteher der Palatinischen Bibliothek. Er schrieb ein Buch „Fabeln" (Fabularum liber), das wohl nur sehr verstümmelt auf uns gekommen ist.

Das Original des Italieners.

Personen:

Merope (Witwe des Kresphont, Königs von Messene.)
Polyphont (Tyrann von Messene.)
Ägisth (eigentl. Kresphont, Sohn der Merope.)
Adrast (Anführer der königlichen Reiter.)
Euryses (Vertrauter der Merope.)
Ismene (Vertraute der Merope.)
Polydorus (ein Greis.)

(Stand und Verhältnis der Personen zu einander sind ebensowenig angegeben als der Ort der Handlung, welcher Akt V, Sc. 7 als Palast des Polyphont bezeichnet wird.)

Akt 1. Polyphont fordert Merope auf, endlich von ihrem Kummer abzulassen und mit ihm den Thron zu teilen. Entrüstet weist die Königin solchen Antrag zurück, denn wie sollte sie den Mörder ihres Gatten und ihrer Söhne umarmen wollen. Der freilich stellt die von ihm vor 15 Jahren vollbrachte That als politische Notwendigkeit dar und will sogar den Dank der Merope dafür haben, daß er den jüngsten Sohn, Kresphont — damals ein 3jähriges — Kind habe entkommen lassen. Er wisse auch, daß derselbe noch lebe, obwohl Merope geflissentlich die Nachricht von seinem Tode verbreite. — In drohendem Tone wiederholt er seine Bewerbung um die Hand der unglücklichen Frau.

2. Ismene, die Vertraute der Merope, und Adrast, Anführer der königlichen Reiter, treten zu den Vorigen. Der letztere erzählt, daß er einen jungen, ärmlich gekleideten, aber anscheinend wohlerzogenen Menschen fest-

Die Kopie des Franzosen.

Personen:

Merope Witwe des Kresphont, Königs von Messene.
Ägisth Sohn der Merope.
Polyphont Tyrann von Messene.
Narbas ein Greis.
Euryktes Günstling der Merope.
Erox Günstling des Polyphont.
Ismenie Vertraute der Merope.

Der Schauplatz ist zu Messene, im Palast der Merope.

Akt 1. Ismenie dringt in die Königin, jetzt, wo nach 15jährigem Hader die Parteien sich beruhigt haben und zur Königswahl schreiten wollen, alles daranzusetzen, um die ihr gebührende Krone zu erhalten. Merope denkt aber nur an ihren Sohn Ägisth, der allein dem Morde entrann, als Kresphont, ihr Gemahl, mit zwei Kindern schmählich umkam. Ihm gebührt die Krone, und ihr einzig Gebet ist, daß die Götter ihn schützen mögen.

2. Euryktes bringt die Nachricht, daß der alte Narbas, dem die Königin ihren Sohn anvertraut hat, samt diesem aus Elis verschwunden ist. Er tröstet die erschrockene Mutter mit der Hoffnung, daß beide vielleicht sich auf dem Wege nach Messene befinden. Viel größere Besorgnis zeigt er dagegen in Bezug auf das Verhalten des Polyphont, denn ihm wird es sicherlich gelingen, den Thron der Herakliden an sich zu reißen.

3. Polyphont stellt es als eine politische Notwendigkeit dar, daß Merope mit ihm gemeinschaftliche Sache mache und ihn heirate. Die Königin weist seinen Antrag empört zurück und verlangt, daß er seines

Maffei.

genommen habe, weil er einen andern beraubt, ermordet und in den Pamisusfluß geworfen habe. Der König befiehlt, ihn herbeizuführen.

3. Ägisth macht auf Merope einen höchst günstigen Eindruck, seine Mundbewegung erinnert sie an den verstorbenen Gatten; Polyphont dagegen fährt ihn hart an und will auch von seiner Verteidigung nicht viel wissen. Ägisth erzählt nämlich offen und mit dem Ausdruck der Wahrheit und Unschuld, daß er ein Sohn armer Eltern auf dem Wege von Elis nach Sparta begriffen von einem Menschen in seinen Jahren angefallen sei und ihn getötet habe. Die Leiche habe er ins Wasser geworfen, um seine That dem Auge von Verfolgern zu entziehen. Aus Eitelkeit habe er dem Erschlagenen die Keule und ein Fell abgenommen. Der vermeintliche Mörder wird der Wache des Adrast übergeben. Merope mahnt zur Milde und spricht es zur Ismene aus, daß ihr Sohn gewiß in gleichem Elend lebe. Möchte er dann nur wenigstens ebenso gewandt und tüchtig sein.

4. Ägisth ist von der Erscheinung der Königin tief ergriffen; Adrast aber traut seinen Unschuldsbeteuerungen nicht, denn ihm sei ja ein kostbarer Ring abgenommen worden, der doch gewiß das Eigentum des Erschlagenen gewesen. Vergebens erzählt Ägisth, daß er ganz vor kurzem an seinem 18. Geburtstage diesen Ring von seinem Vater zum Geschenk erhalten habe.

Akt 2. Aus dem Gespräche der beiden Vertrauten — Euryses und Ismene — hören wir den neuen Kummer der Merope. Sie hat die

Voltaire.

Eides gedenke und alles aufbiete, um Ägisth auf den Thron seiner Väter zu setzen.

4. Polyphont verhehlt es sich nicht, daß der Sohn des Kresphont nicht zurückkehren dürfe; doch beruhigt ihn Erox durch die Mitteilung, daß alle Veranstaltungen getroffen sind, Narbas und Ägisth, wenn sie sich auf dem Wege nach Messene zeigen, zu töten. Zunächst aber sollen alle Mittel angewendet werden, dem Polyphont die Stimme des Volkes zu verschaffen.

Akt 2. Die angsterfüllte Mutter fragt umsonst nach ihrem Sohne. Euryklès hat keine Spur von ihm entdecken können, dagegen hat er einen

Maffei.

Kunde erhalten, daß ihr Sohn den Pflegevater Polydor verlassen hat und aus leidenschaftlicher Lust, berühmte Städte zu sehen, Griechenland durchwandert. Da malt sich denn die arme Mutter alle Gefahren, die den Wanderer treffen können, mit grellen Farben aus. — Eurykles sieht in dem, was geschehen ist, kein Unglück. Mutterliebe sei leicht erregbar, das werde Ismene — wenn sie sich auch gegen die Ehe sträube — einstens selbst erfahren.

2. In gleicher Weise sucht er die gewaltig aufgeregte Merope zu beruhigen. Diese hat nämlich unter Benutzung verschiedener kleiner Umstände — unter andern, daß Polyphont schließlich zur Milde geneigt gewesen, — sich eingeredet, daß der Erschlagene ihr Sohn gewesen. Eurykles verspricht von Adrast nähere Erkundigungen einzuziehen, der ja am Orte der That gewesen ist.

3. Polyphont sieht mit Unruhe auf die immer wieder hervortretende Unzufriedenheit der Messenier; er nimmt deshalb den Rat des Adrast an, mit allen Mitteln — zunächst freilich mit Milde — dahin zu wirken, daß Merope seine Gattin werde, weil sie eben dem Volke teuer und wert ist. Ismene soll kommen, und Adrast alle Vorbereitungen treffen, damit die für das Volk notwendige Opferceremonie am nächsten Tage stattfinden könne.

4. Ismene soll der Königin den Willen des Polyphont überbringen; als Zeichen seiner Liebe begnadigt er den Mörder, will aber sonst von Widerspruch nichts wissen.

5. Merope meint, daß diese Gnade gegen den Mörder verdächtig sei.

Voltaire.

jungen unbekannten Menschen bei einer Mordthat ergriffen. Die aufgeregte Königin will ihn sehen und erklärt nochmals dem zum Nachgeben ratenden Eurykles, daß sie Polyphont hasse und nur an ihren Sohn denke.

2. Ägisth wird herbeigeführt, macht durch seine Erscheinung tiefen Eindruck auf Merope und erzählt, daß er in einem Tempel des Herkules, während er für die Familie der Königin gebetet, von zwei Mördern überfallen sei und den jüngeren aus Notwehr getötet habe. Merope fragt ihn — immer an ihren Sohn denkend — nach seiner Heimat. Er nennt Elis, weiß aber von einem Narbas und Ägisth nichts, doch rühmt er seine eigenen Eltern und sagt, daß Lust nach Ruhm und Abenteuern ihn verführt habe, dieselben zu verlassen und sich nach Messene zu begeben.

3. Ismenie bringt die Nachricht, daß Polyphont den Sieg davon getragen — Ägisth wird fortgeführt. Eurykles will versuchen, die treu gebliebenen Freunde um die verzweifelnde Merope zu scharen.

4. Ismenie rät noch immer zur Verbindung mit Polyphont. — Eurykles bringt die Nachricht von der Ermordung des Ägisth und erzählt der jammernden Mutter, daß der junge Fremde ihn erschlagen habe. Als Beweis wird eine Rüstung herbeigebracht, die dem Kresphont gehörte und jetzt dem Erschlagenen von seinem Mörder abgenommen wurde, ehe er ihn in den Fluß warf.

5. Erox bringt Beileidsbezeugungen des Polyphont und verlangt die Aus-

Maffei.

6. Euryses kommt mit der frohen Nachricht, daß der Erschlagene nicht der Sohn Meropens sein könne, denn er habe einen kostbaren Ring getragen, während doch der kleine Kresphont ärmlich gekleidet in die Fremde geschickt sei. — Kaum erblickt aber Merope den Ring, so glaubt sie in demselben das Kleinod zu erkennen, welches sie einst dem alten Polydor für ihren Sohn übergeben hatte. Sie jammert deshalb über seinen Tod und unzugänglich für den Trost, den Euryses spenden will, brütet sie nur Rache und will nicht eher ruhen, als bis sie dem Mörder das Herz aus der Brust gerissen und es selbst in Stücke zerfetzt hat. (Vgl. St. 46.)

Akt 3. Polyphont hat durch einen Sklaven den furchtbaren Schmerz der Merope um ihren Sohn erfahren. „Sie klagt wie eine Schwalbe, der die Jungen geraubt sind.“ Deshalb, meint er, sei die Hochzeit unnötig, ja gefahrvoll für ihn. Auf den Rat des Adrast will er aber doch dem Volke durch die Heirat schmeicheln, die Leichenfeier für den ermordeten Kresphont auf das glänzendste herstellen, und dann gesichert die Herrschaft als wirklicher Tyrann weiter führen. (St. 46.)

2. Polyphont will den Ägisth in Bezug auf den Getöteten ausforschen, zieht sich aber zurück, da Merope und Ismene erscheinen.

3. Ägisth ist voll Verehrung gegen die Königin, er will einen Tempel der Dankbarkeit in seinem Herzen errichten und ist sichtlich erstaunt über ihre Kälte.

4. Der herbeigerufene Euryses soll den vermeintlichen Mörder des Kre-

Voltaire.

lieferung des Mörders. Merope aber will selbst an ihm Rache nehmen und dann ihre blutige Hand dem neuen Könige reichen.

6. Mit Eurykles allein erklärt sie jedoch, daß sie sofort nach genommener Rache sich selbst töten werde. Nach dem Tode ihres Sohnes ist „das Leben für sie Schmach, der Tod hingegen Pflicht“.

Akt 3. (Im Hintergrund erblickt man das Grabmal des Kresphont.) Narbas jammert darüber, daß er den Ägisth verloren, und daß der grausame Polyphont die Herrschaft an sich gerissen hat.

2. Er erfährt von Ismenie, daß Ägisth ermordet ist, und daß die verzweifelnde Merope am Grabmal des Kresphont den Mörder mit eigener Hand dem Tode weihen will. Weinend geht der Alte fort.

3. Ismenie ist über seine Teilnahme verwundert und will ihm nacheilen, da wird der gefesselte Ägisth herbeigeführt.

4. Merope will unerhörte Qualen für ihn erfinden. In rührender Weise fragt Ägisth nach dem Grunde ihrer Sinnesänderung und erfährt sein vermeintliches Verbrechen. Vergeblich versichert er, daß die Rüstung ihm gehöre, schon erhebt Merope den Dolch, um ihn niederzustoßen, da stürzt Narbas herbei. Auf seine Bitte führt Eurykles den Ägisth fort und schließt den Hintergrund des Theaters. (?) Dann erfährt Merope durch Narbas, daß der angebliche Mörder ihr Sohn ist. Neuer Schmerz der tief erschütterten Mutter, wie sie

Maffei.

iphont an eine Säule binden, Merope ergreift einen Speer. Der Jüngling beteuert seine Unschuld, gedenkt dabei seiner Mutter und seines Vaters, der ihn vor Messene gewarnt. — Merope stutzt, inzwischen naht sich Polyphont.

5. Der Tyrann befreit den Jüngling und lobt seine That. Merope jammert darüber, daß sie sich durch ein Nichts in ihrer Rache aufhalten ließ.

6. Der gleisnerische Polyphont weiß durch seine scheinbare Ruhe der Merope ihr Geheimnis zu entreißen. Sie wütet in ihrem Schmerz um den verlorenen Sohn und um die nicht erfüllte Rache. Er meint, die Heirat werde all' ihr Leid stillen, sie hat nur das einzige Gebet, daß sie zur Unterwelt nicht ungerächt hinabsteige.

Akt 4. Adrast fordert Ismene auf, ihre Gebieterin zur Heirat mit Polyphont zu bestimmen, sonst habe sich dieser vorgenommen, am folgenden Tage alle ihre noch treu gebliebenen Freunde vor ihren Augen ermorden zu lassen. Er läßt auch die Einwendungen Ismenes nicht gelten und meint, die Königin müsse sich wie ein Schiffer nach dem Winde richten.

Voltaire.

den Wiedergefundenen vor Polyphont retten soll.

5. Schon bringt Eurykles die Nachricht, daß der Tyrann den Mörder ausgeliefert haben will, um ihn zunächst zu verhören. Die einzige Rettung scheint zu sein, daß Merope in die Heirat einwillige, dann müsse ja Polyphont den Ägisth anerkennen. Dagegen beschwört Narbas die Königin, es nicht zu thun, denn Polyphont sei der Mörder ihres Gatten und ihrer Kinder. Zunächst könne nur Verstellung helfen, kein Wort darf die Anwesenheit des Ägisth verraten. Eurykles übernimmt den Schutz desselben (?) und entfernt sich mit Narbas.

6. Polyphont macht der Königin Vorwürfe, daß sie ihre Rache nicht vollzogen hat; jetzt ist der Mörder in seiner Gewalt, er will von ihm erstens seine Mitschuldigen erfahren und ihn dann töten lassen. In furchtbarer Angst und Aufregung erweckt Merope den Verdacht des Tyrannen, doch erneuert er seine Anträge und fordert Merope auf, ihm zum Tempel zu folgen. Sie ruft: „Götter, schirmt in dem Schreckensjammer, der mich drückt, eine Mutter und verbergt ihre Schwäche.“ — Darauf wird die Bühne leer. (Vgl. St. 45.)

Akt 4. Polyphont vermutet aus dem Betragen der Merope, daß sie ihn als den Mörder ihres Gatten erkannt hat; trotzdem will er die Heirat durchsetzen, denn er braucht ja nicht ihr Herz, sondern nur ihre Hand. Sodann erfährt er von Erox, daß der junge Mörder trotz des angedrohten Todes bei seinen Aussagen beharrt. Schwerlich sei er einer von den aus-

Maffei.

2. Ägisth bittet Ismene, ihm die Gnade der Königin wieder zu verschaffen, deren Zorn er nicht verschuldet habe. Ismene ist bereit, ihm zu willfahren und ihm auch das Betragen der Königin zu erklären. Zunächst aber habe sie einen andern Dienst auszuführen, deshalb solle er in dieser Halle warten. Er verspricht es, da er ja überhaupt keinen andern Zufluchtsort habe und sich hier gegen die Nachtkälte schützen könne.

3. Selbstgespräch des Ägisth, er beklagt seine Thorheit, das friedliche Asyl, das ihn bis dahin umfing, verlassen zu haben, sehnt sich nach seinem ländlichen Lager und schläft ermüdet auf dem Marmorsessel ein.

4. Eurykles führt den ihm unbekannten Polydor in die Halle des Königspalastes und ist gerührt über den Alten, der sich vergangener Zeiten erinnert. Auf seine Bitte läßt er ihn allein.

5. Polydor freut sich, glücklich und unbemerkt in den Königspalast geführt zu sein. Er bemerkt den schlafenden Ägisth, hält ihn für einen Sklaven und versteckt sich selbst, als er ein Geräusch hört.

6. Es ist Merope, die von Ismene herbeigeführt mit einem Beile sich auf den Schlafenden stürzt, um sein Blut den Manen ihres Sohnes als Sühne zu vergießen.

7. Polydor stürzt herbei und ruft der Königin: „halt“ zu. Inzwischen entflieht Ägisth. Polydor giebt sich zu erkennen und erklärt, daß es Kresphont ist, den sie töten wollte. Er hat ihn erkannt, überzeugt Merope durch seine Mitteilung über den Ring und macht die Königin so zur glücklichsten Mutter.

Voltaire.

gesandten Mördern; daß aber Ägisth getötet sei, beweise der grenzenlose Schmerz der Mutter. Polyphont beschließt, den Fremdling zu töten, wer er auch sei. Er gelte dem Volke für den Mörder des Prinzen, und die vollzogene Strafe würde ihm den Thron befestigen. Verdächtig bleibt der Alte (Narbas), und er will hinter sein Geheimnis zu kommen suchen.

2. Merope verlangt aufs neue den jungen Mörder für sich. Polyphont will ihn herausgeben, sobald er über seine blutige Leiche mit ihr zum Altar gehen darf. Der über solche Grausamkeit empörte Ägisth reizt seinen Zorn; ebenso setzt ihn Meropens Teilnahme für den Jüngling in Erstaunen; er will der Scene ein Ende machen und befiehlt den Soldaten, den Gefangenen zu töten. Da stürzt Merope mit dem Ruf: „Barbar, er ist mein Sohn“ sich den Soldaten entgegen und beschwört den Tyrannen, ihren Sohn zu retten. Polyphont bleibt bei seinem Verlangen: empfängt er Meropens Hand, so soll Ägisth sein Sohn sein, weigert sie sich, so stirbt er als Mörder. Im Tempel soll es sich entscheiden.

3. Merope fleht zu den Göttern um Rettung ihres Sohnes.

4. Sie klagt ihr Leid dem Narbas und Eurykles.

5. Ismenie bringt die Kunde, daß das Volk die Heirat der Königin verlangt. Sie will im Tempel den Versammelten ihren Sohn zeigen und

Maffei.

Sie will dem Sohne nacheilen, wird aber von Polydor daran erinnert, daß sie sich im Palaste des Polyphont befindet, und daß Unbesonnenheit alles verderben kann. Sie ist darauf entzückt, aus dem Munde des Alten zu hören, daß ihr Sohn kräftig, mutig und dabei kindlichen Sinnes ist. Sie weiß nicht, wie sie dem Alten lohnen soll, was er an ihrem Sohne gethan, und der greise Polydor ist durch seine That selbst belohnt. Er möchte sich höchstens seine Jugend wieder wünschen, und die kann ihm niemand geben (St. 43). — Merope geleitet den braven Diener in der festen Hoffnung zur Ruhe, daß die mächtigen Götter ihren Sohn auch ferner beschützen werden.

Akt 5. Ägisth oder vielmehr Kresphont erfährt durch Polydor das Geheimnis seiner Geburt. Er ist wie umgewandelt, er fühlt sich als Königssohn, als Sproß des Herkules, und Polydor hat Mühe, die erwachende Kraft zu mäßigen und zurückzuhalten. — Da der Tyrann naht, verbergen sie sich hinter die Säulen der Halle.

2. Adrast meldet dem Polyphont, daß alles zur Hochzeitsfeier bereit ist, er erhält deshalb vom Könige, der sich auf dem Gipfel seiner Macht wähnt, den Auftrag, Merope ihm zum Tempel nachzuführen, oder, wenn sie sich sträubt, sie niederzustoßen.

3. Merope hat das Trauergewand nicht abgelegt, aber sie läßt sich als Opfer zum Altare führen; vielleicht, daß die Götter ihr dort einen Plan eingeben. Als letzter Ausweg bleibt ihr immer der Tod.

Voltaire.

durch Thränen und Klagen die Herzen aller erweichen. Schon kommen die Priester sie abholen.

Akt 5. Ägisth klagt dem Narbas und Euryklès sein Geschick; er fühlt in sich das Blut seiner Ahnen und ist ohnmächtig und wäre lieber unter dem Dolche seiner Mutter gefallen.

2. Polyphont fordert Ägisth auf, dem Beispiele seiner Mutter zu folgen, allen Haß und Stolz abzulegen und im Tempel ihm zu huldigen. Der stolzen Antwort des königlichen Jünglings, der nach Waffen verlangt, weiß er nur dieselbe Forderung entgegen zu stellen.

3. Ägisth will trotz des Abratens seiner Freunde der Feier beiwohnen; seine Worte deuten auf eine kühne That.

4. Merope ist von Polyphont geschickt, um von dem Sohne Unterwerfung zu fordern. Ihn beseelt ein hoher Gedanke; er fordert die Mutter auf, mit ihm zum Tempel zu gehen; dort wird er die Götter finden, von

St. 37. | I.-M. 156.

Maffei. | Voltaire.

4. Als Ägisth (Kresphont) erfährt, daß es sich um die Vermählung der Mutter handelt, will er der Feier im Tempel unbemerkt beiwohnen. Polydor fühlt sich zu altersschwach, um mitzugehen.

denen er abstammt, und Narbas wird über seinen Zögling nicht zu erröten brauchen.

5. Euryses gesellt sich zum Alten, der in geschwätziger Weise von der Pracht früherer Krönungen erzählt (St. 41), während der Vertraute Meropes ihm mitteilt, daß das Fest, welches sich eben vollzieht, gewiß blutig mit dem Selbstmorde der Königin enden werde. — Beide hören aus dem Tempel gewaltigen Lärm. Euryses eilt fort, um sich der Sache der Königin zu widmen.

5. Narbas und Euryklès fürchten für das Leben des mutigen Jünglings, schon hören sie Lärm und Geschrei und zittern, daß vielleicht die Königin sich das Leben genommen hat. Sie unterscheiden deutlich kriegerische Signale und Waffengetöse. Euryklès eilt an den Ort des Kampfes.

6. Ismene stürzt herbei und meldet, daß Polyphont getötet ist. Sie erzählt ausführlich die That des Kresphont, der mit der Axt pfeilschnell nicht nur den Polyphont, sondern auch den Adrast zu Boden geschlagen hat. Darauf habe ihn Merope als ihren Sohn und König vorgestellt. Der Tumult und die Verwirrung sei gewaltig geworden, und Kresphont habe die Seinigen mutig angeführt. — Sie selbst habe sich nur mit Mühe in den Palast geflüchtet, am Hülfe anzurufen.

6. Ismenie kommt blutbedeckt und erzählt dem Narbas die That des Ägisth, der während der Hochzeits Ceremonie den Polyphont mit dem Opferbeil erschlagen. Es sei darauf innerhalb des Tempels zu blutigem Kampfe gekommen.

7. Merope erscheint mit ihrem Sohne und verkündet nochmals den Messeniern, die sie begleiten, daß er der Erbe des Thrones ist.

7. (Man sieht im Hintergrund die Leiche des Polyphont mit blutigem Gewande bedeckt.) Merope zeigt dem Volke ihren Sohn Ägisth als König.

8. Ismene berichtet von dem Jubel der Stadt und dem Verlangen, Merope und ihren Sohn Ägisth zu sehen. Dieser preist es viel mehr, eine solche Mutter gefunden zu haben als das königliche Scepter. Den alten Polydor will er stets als Vater ansehen. Merope ist entzückt über einen so dankbaren, tugendhaften Sohn.

8. Euryklès berichtet von dem Jubel der Stadt und dem Verlangen, Merope und ihren Sohn zu sehen. Ägisth giebt den Göttern die Ehre, will mit der Mutter regieren und Narbas stets als Vater ehren.

[**Glückswechsel und Erkennungen**] (περιπέτεια und ἀναγνωρισμός), nach Aristoteles die Haupthebel der tragischen Handlung, finden zu St. 38 eingehende Besprechung.

[**Aristoteles, in seiner Dichtkunst.**] Die bereits in der Dramaturgie (St. 11 und 19) citierte und von jetzt ab mehrfach mit trefflichem Scharfsinn benutzte Schrift des großen griechischen Philosophen führt den Titel περὶ ποιητικῆς. Sie ist etwa um das Jahr 330 vor Chr. verfaßt, aber nur unvollständig und auch in dem Erhaltenen zum Teil lückenhaft auf uns gekommen. Deshalb ist es aber noch nicht nötig, die Aristotelische Poetik mit Gottfried Hermann (1802) für einen „unausgeführten Entwurf" zu halten, oder mit Franz Ritter sie als einen höchst verstümmelten und dazu noch von einem Peripatetiker späterer Zeit ungeschickt gemachten Auszug aus einem größeren Werke anzusehen. Am allerwenigsten dürfte eine von diesen Ansichten mit den „eigenen Gedanken" übereinstimmen, welche Lessing (St. 101 bis 104) „von dem Entstehen, von der Grundlage der Dichtkunst dieses Philosophen" zu haben erklärt; sonst würde er nicht das Werk als ein „unfehlbares" bezeichnen und in ihm für die Tragödie geradezu die Richtschnur erkennen, von der sie nicht abweichen darf, wenn sie vollkommen bleiben will.[1] — Freuen wir uns, daß gerade die Abschnitte über die Tragödie in möglichster Vollständigkeit auf uns gekommen sind und uns einen tiefen Einblick in das Wesen der Kunst thun lassen. Wiederum gebührt unserm Lessing die Anerkennung, daß er im Gegensatz zu der ganz äußerlichen Auffassung der Franzosen in den eigentlichen Geist des griechischen Werkes eingedrungen ist und damit unserer Litteratur den außerordentlichsten Dienst geleistet hat. Wie schon oben K. 68 bemerkt ist, befindet sich der griechische Text derjenigen Kapitel der Poetik, welche für die Dramaturgie in Betracht kommen, mit lateinischer Übersetzung im Anhange, während wir im Kommentar nach der deutschen Übersetzung teils von Ueberweg (Berlin 1869), teils von Stahr (Stuttgart 1860) citieren. Wir verweisen außerdem auf die ausführlichen Anmerkungen, welche beide Übersetzer zur Aufklärung der vielfachen Schwierigkeiten beibringen.

---

[1] Vergleiche Stahr: Aristoteles' Poetik, übersetzt und erklärt. — Einleitung S. 3—15. Auch Danzel a. a. O. II, 172.

[**Eines Kresphontes**] d. h. einer Tragödie dieses Namens. Die Stelle steht in Aristoteles, Poetik Cap. XIV, gegen Ende, wird sofort in ihrem Zusammenhange erläutert werden und heißt wörtlich: Das Beste aber ist das Letzte, ich meine, wie in dem Kresphontes Merope den Sohn töten will, ihn aber nicht tötet, sondern ihn erkennt.

[**Plutarch in seiner zweiten Abhandlung vom Fleischessen**] (περὶ σαρκοφαγίας, de esu carnium II, in der Ausgabe von Reiske Teil X. pag. 155) erwähnt Merope, welche, in der Tragödie, gegen ihren eigenen Sohn, den vermeintlichen Mörder ihres Sohnes, das Beil erhebt und dabei die Worte spricht „der Schlag, den ich dir gebe, gefällt den Göttern wohl.“ [1]

[**Bei dem Cicero und mehreren Alten**] finden sich Fragmente aus dem Kresphontes des Euripides. — Cicero, Tuscul. Disput. lib. I, 48 („Von der Verachtung des Todes“) knüpft an den Ausspruch des Silenus „Bei weitem das Beste sei, nicht geboren zu werden, das Nächstbeste, sobald als möglich zu sterben“ die Bemerkung: „Dieser Sentenz bedient sich Euripides im Kresphontes.“

> Uns ziemte wohl, im Chore zu beklagen laut
> Ein Haus, in dem ein Mensch des Tages Licht erblickt,
> Da uns bekannt des Lebens mannigfaches Leid.
> Doch wer im Tode alle Mühn geendet hat,
> Den mögen Freunde froh geleiten und mit Lob. [2]

[1] Der Vers lautet nach der von uns benutzten Konjektur Valckenaers:
Ὁσιωτέραν δὴ τήνδ᾽ ἐγὼ δίδωμί σοι
πληγήν
und steht jetzt wirklich unter den Fragmenten des Euripides, bei Matthiä (Tom. IX. pag. 128), bei Nauck (Tragic. Græc. fragm. pag. 397). — Josua Barnes, Professor der griechischen Sprache zu Cambridge (1647 bis 1712), gab 1694 den Euripides nebst einer Abhandlung über die Tragödie heraus. 1705 folgte Anakreon. 1710 Homer. — Neben großer Gelehrsamkeit ist er durch Geschmacklosigkeit übel berüchtigt.

[2] Der lateinische Text lautet:
> Nam nos decebat, cœtus celebrantes, domum
> Lugere, ubi esset aliquis in lucem editus,
> Humanæ vitæ varia reputantes mala:
> At, qui labores morte finisset graves,
> Hunc omni amicos laude et lætitia exsequi

und ist eine freie metrische Übersetzung der beim Sextus Emp. Pyrrh. hypot. III, 24, 230 vorhandenen griechischen Originalverse:

Außerdem liefern Plutarch, Gellius, Polybius und andere Fragmente der verloren gegangenen Tragödie. Die Zahl dieser meist ganz unbedeutenden Bruchstücke beträgt bei Matthiä (Euripidis tragœdiæ tom. IX.) 19, bei Nauck nur 11.

[**Des witzigen Athens**] im französischen Texte steht: de l'ingénieuse Athènes. (Voltaire Œuvres III, 217.) Lessing folgte dem Sprachgebrauch seiner Zeit, während wir etwa „sinnreich, hochgebildet, feingebildet" sagen würden.

[**Aristoteles untersucht etc. etc.**] In der Poetik giebt Aristoteles bereits im 6. Kapitel die Begriffsbestimmung der Tragödie. Er sagt (nach Ueberweg): Die Tragödie ist die nachbildende Darstellung einer ernsten in sich geschlossenen Handlung von beträchtlichem Umfange, mittels einer Rede, welche durch verschiedene, gesondert je nach den Teilen des Dichtwerkes zur Anwendung gelangende Arten des Schmuckes verschönert ist, und zwar eine durch handelnde Personen und nicht in der Form der Erzählung vollzogene Nachbildung, welche durch Erregung von **Mitleid und Furcht** die (zeitweilige) Befreiung von derartigen Gefühlen zum Enderfolge hat.[1] Für

Ἐχρῆν γάρ ἡμᾶς σύλλογον ποιουμένους
τὸν φύντα θρηνεῖν, εἰς ὅσ' ἔρχεται κακά,
τὸν δ' αὖ θανόντα καὶ πόνων πεπαυμένον
χαίροντας εὐφημοῦντας ἐκπέμπειν δόμων.

Vgl. Matthiæ l. l. pag. 126.

[1] Wer diese Übersetzung mit dem (im Anhange befindlichen) griechischen Texte vergleicht, wird finden, daß wir es eigentlich nur mit einer Periphrase zu thun haben; das gilt aber von allen Übersetzungen dieser ebenso wichtigen als schwierigen und der Erklärung weites Spiel lassenden Stelle. F. v. Raumer giebt in seiner Abhandlung „Über die Poetik des Aristoteles und sein Verhältnis zu neuern Dramatikern. Berlin 1829". Abschnitt VI, Seite 13—21 nicht weniger als 21 solcher Übersetzungen in verschiedenen Sprachen. Natürlich fehlt es seitdem nicht an weiteren Versuchen; indem wir aber darauf hinweisen, daß bei Besprechung von Weißes Richard III., besonders zu St. 77 unser Kommentar auf die ganze Stelle und besonders auf die *κάθαρσις τῶν τοιούτων παθημάτων* zurückkommt, begnügen wir uns hier mit dem Abdruck der Stahrschen Übersetzung: „Es ist also Tragödie Nachahmung einer Handlung würdig bedeutenden Inhalts und vollständig abgeschlossenen Verlaufs, die einen bestimmten Umfang hat, in künstlerisch gewürzter Sprache, deren Würzen jede für sich in den verschiedenen Partien der Tragödie zur Anwendung kommen, vorgeführt von gegenwärtig handelnden Personen und nicht durch erzählenden Bericht, durch Mitleid und Furcht die Läuterung der Empfindungseindrücke dieser Art abschließlich zustande bringend".

die Erklärung der vorliegenden Stelle der Dramaturgie kommt es nur darauf an, 1. zu bemerken, daß Lessing statt *Furcht* bis St. 74 stets *Schrecken* sagt, indem er dabei den Übersetzern (Curtius, Dacier, welcher *terreur* und nicht wie Corneille *crainte* sagt) folgt, und 2. die Stelle aus dem 14. Kapitel der Poetik des Aristoteles herzusetzen, in welcher der griechische Philosoph untersucht, welche Art von Vorfällen in der Tragödie furchtbar oder mitleidswert erscheinen. Nachdem er nämlich darauf hingewiesen, daß Furcht und Mitleid nicht durch die scenische Darstellung, also hauptsächlich für das Auge gewonnen werden sollen, sondern in der Handlung selbst liegen müssen, fährt er fort: „Was denn aber schrecklich[1] oder mitleiderweckend sei, ist jetzt zu bestimmen. Notwendigerweise müssen Handlungen, welche diesen Charakter tragen, entweder von (Bluts-) Freunden gegen einander geübt werden, oder von Feinden, oder von solchen, die zu einander weder in Freundschaft noch in Feindschaft stehen. Wenn nun der Feind dem Feinde Schlimmes zufügt, so liegt hierin nichts Mitleid Erweckendes beim Geschehen oder Bevorstehen, abgesehen von dem Gefühl, welches das Unglück selbst erregt, und das Gleiche gilt, wenn beide weder Freunde noch Feinde sind. Wird aber unter Befreundeten Leidvolles verübt, wie denn der Bruder den Bruder, oder der Sohn den Vater, oder die Mutter den Sohn, oder der Sohn die Mutter tötet oder zu töten im Begriff ist, oder etwas anderes derartiges thut, so liegt hierin das, was der Dichter suchen muß. Die überlieferten Sagen darf man zwar nicht aufheben z. B. daß Klytämnestra durch Orestes, und Eriphyle durch Alkmäon[2] getötet wird; aber der Dichter muß selbst Neues erfinden und von dem Überlieferten einen schönen Gebrauch machen. *Worin hiebei das Schöne liege, wollen wir genauer bestimmen.* 1. Es kann nämlich die Handlung so geschehen, wie die älteren Dichter sie geschehen ließen, mit Wissen, so daß den Thätern die Personen bekannt sind, wie in solcher Art auch Euripides die Medea ihre

---

[1] Besser: *Furcht*- oder Mitleid-erweckend, denn offenbar vertreten δεινὰ und οἰκτρὰ dieselben Begriffe in adjektivischer Gestalt, wie die Substantiva φόβος und ἔλεος.

[2] Alkmäon rächte seinen Vater Amphiaraos an seiner Mutter Eriphyle. Der Dichter Astydamas, ein Verwandter des Äschylus, welcher zuerst 399 v. Chr. auftrat, bearbeitete diesen Stoff dramatisch.

Kinder töten läßt. Es kann aber auch 2. die schreckliche Handlung (τὸ δεινόν) zwar geschehen, jedoch unwissentlich und hernach die (Bluts-) Freundschaft erkannt werden, wie durch Ödipus in der Dichtung des Sophokles, wo freilich die That außerhalb des Dramas liegt; auch in der tragischen Darstellung selbst, wie z. B. durch Alkmäon bei Astydamas oder durch Telegonus in der Tragödie „Der verwundete Odysseus“.[1] 3. Außerdem kann noch der, welcher im Begriffe ist, eine heillose That unwissentlich zu begehen, vor der Ausführung die Personen erkennen. Daneben besteht keine andere Möglichkeit. Denn entweder muß die That vollführt werden oder nicht und zwar mit oder ohne Wissen; wissend aber im Begriff stehen und doch nicht thun, ist etwas ganz Unbefriedigendes, weil es Abscheu erregt und nicht tragisch ist, da ja die leidvolle That fehlt, und darum dichtet auch niemand in dieser Art, mit seltenen Ausnahmen, wie eine solche in dem Verhalten des Hämon gegen Kreon in der „Antigone“ liegt.[2] Daß dabei die That geschehe, ist das Nächst-Bessere; vorzuziehen ist jedoch wieder, daß die That in Unwissenheit vollbracht werde, hernach aber die Erkenntnis eintrete, da hierin nicht das Abscheu-Erregende liegt, und die Erkenntnis etwas Ergreifendes hat; das Trefflichste aber ist das an letzter Stelle Erwähnte, wie z. B. im „Kresphontes“ Merope ihren Sohn töten will, aber nicht tötet, nachdem sie ihn erkannt hat, und ebenso in der „Iphigenie“ die Schwester den Bruder, und wie in der Helle[3] der Sohn in der Frau, die er auszuliefern gedachte, seine Mutter erkennt“ (Ueberweg). — Bei der Vergleichung mit Lessing wird es auffallen, daß derselbe von 4 Klassen von Begebenheiten spricht und der 4. den Vorzug giebt, während Aristoteles nur 3 Möglichkeiten annimmt. Dieser verwirft eben die wissentlich unternommene und

---

[1] Telegonus, der Sohn der Circe und des Odysseus, sollte den Vater suchen, wird auf Ithaka als Räuber durch Odysseus und Telemach angegriffen und tötet im Kampfe den Odysseus, ohne ihn als seinen Vater erkannt zu haben. Von welchem Dichter die Tragödie herrührt (Chäremon oder Sophokles), ist ungewiß.

[2] Hämon droht in der Antigone des Sophokles, allerdings doppeldeutig, daß Antigones Tod den Tod eines andern nach sich ziehen werde. Nach der Erzählung des Boten wich Kreon seinem Schwertstreich aus, und Hämon tötet sich selbst. Dies Verhältnis mildert wohl das Urteil des Aristoteles.

[3] Vgl. K. 246.

doch nicht vollzogene That, obwohl sie im Drama zuweilen vorkommt, als ganz unbefriedigend; Lessing aber stellt sie als Nro. 1 voran und verfährt dabei ohne Zweifel genauer als Aristoteles, obgleich allerdings durch die verschiedene Zählung Verwirrung entstehen kann. Die Verwirrung steigert sich, wenn man Dacier vergleicht, und dieser auch 4 Arten, aber in anderer Reihenfolge annimmt.

[**eräugnen**] ist eine Schreibweise, die sich nicht nur bei Lessing z. B. St. 38, sondern auch u. a. bei Goethe vorfindet und auf die Ableitung des Verbums von „Auge" hinweisen will. Noch näher tritt an diesen Stamm das sowohl transitiv als auch reflexiv gebrauchte Zeitwort eräugen heran, und höchst gewagt und Lessing allein angehörig erscheint das Substantivum die Eräugung St. 45. Vgl. Grimm, Wörterbuch.

[**Indeß sagt doch Aristoteles kurz zuvor etc.**] nämlich Cap. XIII, aus welchem wir die Stelle hervorheben: „die Tragödie also, die gemäß den Gesetzen der tragischen Kunst am schönsten ist, beruht auf dieser Gestaltung der Fabel (d. h. sie stellt den Umschlag aus Glück in Unglück dar und wählt gerade Stoffe, in denen das Leidvolle vorwaltet). Daher irren die, welche das Nämliche dem Euripides zum Vorwurf machen, daß er in seinen Tragödien in dieser Weise verfährt und viele derselben unglücklich enden läßt; denn dies ist, wie gesagt, das Richtige, und das bekundet sich besonders dadurch, daß bei der Bühnendarstellung und in den Wettkämpfen derartige Stücke, wenn sie gut gegeben werden, als die tragischsten erscheinen, und Euripides, wenn er auch das Übrige nicht gut ordnet, doch als der tragischste der Dichter erscheint." (*τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.*) (Ueberweg.)

[**Victorius,**] Petrus, eigentlich Vettori, geb. 1499 zu Florenz, gestorben daselbst 1585, war einer der gelehrtesten Humanisten des 16. Jahrhunderts, gab u. a. den Aristoteles heraus und ist besonders berühmt durch seine Variae lectiones in 38 Büchern. Die erste Ausgabe und lateinische Übersetzung der Poetik des Aristoteles fällt zwischen 1560—1564. Die zweite Ausgabe in das Jahr 1573.

[**Dacier,**] André, geboren zu Castres am 6. April 1651,

studierte zu Saumur unter dem berühmten Humanisten Lefèbre, dessen gelehrte Tochter Anna[1] er 1683 heiratete. Er war ursprünglich Protestant, trat aber mit seiner Gattin 1685 zur katholischen Kirche über. In Paris wurde er Bibliothekar des Königs, Mitglied der Akademie und starb daselbst 1722. Von seinen philologischen Arbeiten, meist Übersetzungen und Erläuterungen (Festus, Horaz, Epictetus, Plutarch ꝛc.) interessiert uns hier nur sein Buch »La Poétique d'Aristote«, traduite en français avec des remarques critiques sur tout l'ouvrage. Paris 1692. Die sehr ausführlichen Anmerkungen (das Werk enthält 527 S.) stehen hinter den einzelnen Kapiteln und haben sich die Aufgabe gestellt, die von Aristoteles gegebenen Regeln besonders durch Besprechung der bezüglichen Dichter-Werke des Altertums zu erläutern. Außerdem tritt Dacier dem Corneille gegenüber, der bekanntlich, um seine Tragödien zu retten, oft höchst gewaltsame Interpretationen Aristotelischer Stellen vornahm und von vornherein behauptete, daß die Ausleger des griechischen Philosophen Grammatiker und Philosophen und eben keine Dichter gewesen wären. Dagegen meint nun Dacier, daß es keineswegs nötig sei, Gedichte gemacht zu haben, um eine Poetik zu schreiben, sondern es genüge, oder sei vielmehr der einzig richtige Weg, als Philosoph das Wesen der Kunst zu ergründen, die Dichtungen zu prüfen und über die Gründe des Gefallens und Mißfallens Aufschluß zu geben. Daß Dacier bei einer fleißigen und gründlichen Arbeit „eine fast sklavische Ehrfurcht gegen alle Sätze des Aristoteles hegt", hat sowohl Curtius (in der Vorrede zu seiner Übersetzung) als auch Lessing hervorgehoben. — — Die von Lessing an unserer Stelle citierten Erörterungen stehen bei Dacier Remarque 22 zu Chap. XV besonders pag. 235 ff. Wir bemerken dabei, daß Lessing dem Dacier die Zählung der verschiedenen Klassen unterschiebt, die er selbst (ebenso wie Curtius) sehr richtig als die Klassifizierung des Aristoteles ansieht, während der französische Kommentator die erste Aufzählung in der betreffenden Stelle der Poetik zu Grunde legt und folgende Klassen aufstellt:

1. mit Kenntnis handeln und wirklich ausführen (Lessing Nr. 2).

[1] Über Frau Dacier vgl. St. 72.

2. ohne Kenntnis handeln und nach der That erkennen (Lessing Nr. 3).
3. ohne Kenntnis handeln, aber vor der That erkennen und nicht ausführen (Lessing Nr. 4).
4. mit Kenntnis handeln, aber nicht ausführen (Lessing Nr. 1).

[**Die Ermordung der Klytämnestra durch Orest**] bildet den Inhalt der Choëphoren des Äschylus.

[**Medea**] ermordet ihre Kinder in der nach ihr benannten Tragödie des Euripides. Vgl. K. 201.

Stück 38.

[**Curtius,**] Michael Konrad, aus Mecklenburg (1724—1801), Mitglied der deutschen Gesellschaft in Göttingen, gab seine Übersetzung und Erläuterung der Aristotelischen Dichtkunst 1753 zu Hannover heraus. Lessing hat dieselbe in der Berlinischen Zeitung am 23. Aug. 1753 beurteilt (Vgl. Werke III, 402) und sagt daselbst nach einem Seitenhiebe auf Gottsched, der längst eine Übersetzung versprochen hatte, „Herr Curtius besitzt alle Eigenschaften, welche zur Unternehmung einer solchen Arbeit erfordert wurden; Kenntnis der Sprache, Kritik, Litteratur und Geschmack. Seine Übersetzung ist getreu und rein, seine Anmerkungen sind gelehrt und erläutern den Text hinlänglich, und seine eigenen Abhandlungen enthalten sehr viel schöne Gedanken &c." — Diese Abhandlungen erörtern nämlich einzelne Materien, die für die Anmerkungen zu stark angewachsen wären; z. B. von dem Wesen und dem wahren Begriffe der Dichtkunst; von der Absicht des Trauerspiels; von der Wahrscheinlichkeit; von dem Theater der Alten. — Die von Lessing angeführte Stelle aus Curtius' Kommentar steht Anmerkung 193, Seite 214 und mag als eine Probe der Methode des Verfassers und zugleich seiner Terminologie hier abgedruckt werden. Sie lautet: „„Allein hiegegen (d. h. gegen Daciers Auseinandersetzung) läßt sich verschiedenes sagen: 1. Die Tragödie des Aristoteles stellet lauter Verbrechen vor, denn er will keine Handlungen zwischen Feinden oder gleichgültigen Personen, sondern zwischen Freunden, Eltern, Kindern, Gebrüdern. 2. Ein jedes Trauerspiel soll sich durch

Unglück endigen. 3. Dieses Unglück muß also von Eltern, Kindern ꝛc. einander zugefügt werden. 4. Die 3. Klasse ist folglich nach den Sätzen des Aristoteles der 4. vorzuziehen, weil sie die wirkliche Vollziehung des Unglücks enthält, es sei denn, daß die Umstände der bekannten Fabeln ein anderes erfordern. Man sage nicht, Aristoteles ziehe die 4. Klasse der 3. deshalb vor, weil er den Zuschauern den Abscheu einer grausamen Handlung ersparen will: denn wie ich oben gezeiget habe, so kennet der tragische Schauplatz des Aristoteles keine andern als abscheuliche Handlungen. Ich überlasse einer tieferen Einsicht ꝛc.““

[**ponderire ein jedes Wort**] = lege es auf die Wagschale, erwäge es ganz genau.

[**Hier ist die Erklärung:**] Lessings scharfsinnige Lösung des scheinbaren Widerspruchs, in welchen Aristoteles geraten sein sollte, wird in der trefflichen Darstellung von Eduard Müller „Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten“ Bd. 2. Seite 156 vollständig anerkannt. Der griechische Philosoph nennt einerseits denjenigen Fall den vorzüglichsten, wenn die Erkennung erfolgt, ehe die That geschehen ist, weil gerade „die schöne Rührung, welche die glückliche Verhinderung der Ausführung der schauerlichsten, in schrecklicher Verblendung gefaßten Beschlüsse in jedem menschlich Fühlenden als Gefühl erwecken muß, an Wert alles aufwiegt. Anderseits kann die Katastrophe auch in einer solchen Tragödie immer noch — wie es Aristoteles verlangt — unheilvoll und traurig sein, nur soll durch so schreckliche in Unwissenheit verübte Thaten die traurige Katastrophe nicht herbeigeführt werden.“ Auch für die ganze Ausführung Lessings auf L-M. 160 verweisen wir auf das genannte Werk von Müller a. a. O. von Seite 138 ab und werden dann nur nötig haben, die von Lessing benutzten Stellen des Aristoteles in der Übersetzung wiederzugeben. — Wir behalten natürlich die Reihenfolge der Dramaturgie bei und verweisen auf den Anhang.

[**Die Fabel ist es, die den Dichter vornehmlich zum Dichter macht.**] Aristoteles giebt im 6. Kapitel seiner Poetik zunächst die bereits mitgeteilte Definition vom Wesen der Tragödie, erörtert sodann einzelne in seiner Definition gebrauchte Ausdrücke und stellt für jede Tragödie sechs Bestandteile auf: Fabel, Charaktere,

sprachlicher Ausdruck, Gedanken,[1] Darstellung fürs Auge, und Gesang. Dann fährt er fort: „Der wichtigste dieser Bestandteile ist die Verknüpfung der Begebnisse,[2] denn die Tragödie ist nachahmende Darstellung nicht von Menschen, sondern von Handlung und Leben, Glück und Unglück — denn auch das Unglück[3] besteht in Handlung — und ihr Endziel ist eine bestimmte Handlung, nicht eine Beschaffenheit. Die Menschen aber sind je nach ihrem Charakter so oder so beschaffen, ob sie aber glücklich oder nicht glücklich sind, das hängt von ihren Handlungen ab. Die Handelnden handeln also nicht, um ihren Charakter darzustellen, sondern sie geben durch ihre Handlungen zugleich ihren Charakter kund. Folglich sind die Thatsachen und die Fabel das Endziel der Tragödie. Das Endziel ist aber überall die Hauptsache". Aristoteles erhärtet diesen Satz noch dadurch, daß er eine Tragödie ohne Handlung für undenkbar hält, während der Mangel der Charaktere vorkommen kann. Außerdem beweise es auch die Praxis, daß Anfänger im Dichten viel früher mit dem sprachlichen Ausdruck und mit der Charakterschilderung fertig werden als mit der Verknüpfung von Thatsachen. Daher noch einmal „Der Grundbestandteil und so zu sagen die Seele der Tragödie ist die Fabel; erst in zweiter Reihe kommen die Charaktere."[4]

[**Drei Hauptstücke: Glückswechsel — Erkennung — Leiden.**] Schon im 6. Kapitel hatte Aristoteles darauf hingewiesen, daß die bedeutendsten Stücke, durch welche die Tragödie ihren Einfluß auf das

---

[1] Im griechischen Text steht *διάνοια*. — Ueberweg übersetzt „Gedankenbildung".

[2] Aristoteles hatte aber eben vorher gesagt: „Die Nachbildung der Handlung ist die Fabel; — ich verstehe nämlich unter der Fabel des Stückes eben dies, die Zusammenfügung der einzelnen Begebenheiten zu einem Ganzen."

[3] Stahr legt seiner Übersetzung die gewöhnliche Lesart (siehe Anhang) zu Grunde. Ueberweg folgt einer eigenen Konjektur und übersetzt: Die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen (bloß als solchen), sondern von Handlung und Leben; nun liegt aber im Handeln die Glückseligkeit und Unglückseligkeit, und das Ziel ist ein Handeln, nicht eine Eigenschaft.

[4] Aus Stahrs Bemerkungen zu dieser Stelle sei hervorgehoben, daß unter den Alten Menander, unter den Neueren Schiller und Vischer ihre volle Übereinstimmung mit diesem Aristotelischen Satze aussprechen. Schiller schreibt an Goethe (Briefwechsel III, Seite 100), „daß Aristoteles bei der Tragödie das Hauptgewicht auf die Verknüpfung der Begebenheiten legt, heißt recht den Nagel auf den Kopf getroffen."

Gemüt übt, Glückswechsel und Erkennung sind. Spezieller bespricht er dieselben im 11. Kapitel seiner Poetik. Da heißt es: »Peripetie (Schicksalswechsel, Schicksalswendung, besser als Glückswechsel) ist der Umschlag der Dinge in ihr Gegenteil und zwar wie gesagt der Wahrscheinlichkeit oder der Notwendigkeit gemäß. So z. B. bewirkt in dem Ödipus[1] der Bote, welcher kommt, um ihn zu erfreuen und ihn von aller Furcht in Bezug auf seine Mutter zu befreien, gerade das Gegenteil, dadurch, daß er ihm offenbart, wer er sei. — — — —

Erkennung aber besteht, wie schon der Name anzeigt, darin, daß Unkenntnis in Kenntnis umschlägt, oder daß ein Freundschafts- oder Feindschafts-Verhältnis unerwartet zu Tage tritt bei Personen, deren Glück oder Unglück dadurch bedingt wird. Am schönsten wirkt die Erkennung, wenn sie mit Schicksalswendung (Peripetie) verbunden ist, wie die im Ödipus. — — — —

Eine solche Erkennung und Schicksalswendung wird **Mitleid** oder Furcht zur Folge haben; derartige Handlungen aber gerade sind es, die nach unserer Grundannahme die Tragödie nachzubilden hat; auch wird gerade an Derartiges sich Glück oder Unglück knüpfen. Da diese Erkennungen Personen betreffen, so werden dieselben teils einseitige sein, wenn nämlich, wer die eine der Personen sei, schon bekannt ist, teils doppelseitige, wie z. B. Iphigenie von Orest durch die Sendung des Briefes erkannt wird, Orest aber der Iphigenie noch auf andere Weise sich zu erkennen geben muß.

Hierauf also beziehen sich zwei Bestandteile der Fabel, nämlich Schicksalswendung und Erkennung; ein dritter aber ist das Leidvolle[2] (Pathetische). Die beiden ersten, Schicksalswendung und Erkennung, sind schon erklärt worden; das Leidvolle aber ist eine verderbenbringende oder jammererregende Handlung, wie z. B.

---

[1] König Ödipus von Sophokles. Vers 923—1154.

[2] „Das Leidvolle" ist Ueberwegs Übersetzung des griechischen Wortes *τὸ πάθος*. Stahr läßt das Wort Pathos in seiner Übersetzung stehen und erklärt es in der Anmerkung durch Leiden und Unglück: Dacier übersetzt es durch »passion«, bemerkt aber ausdrücklich, daß das Wort in diesem Sinne nur auf religiösem Gebiete gebräuchlich ist (wie bei uns Passionszeit). Die französische Sprache habe aber keinen entsprechenden Ausdruck. — Curtius führt ganz irre, wenn er „Leidenschaften" sagt; da hat Lessing viel besser das Wort „Leiden" gewählt. Vergl. auch E. Müller, a. a. O. Seite 152 f.

daß jemand vor unsern Augen[1] getötet wird, ferner heftige Schmerzen, Verwundungen und dergleichen. (Hier bricht das Kapitel ab, so daß wahrscheinlich eine Lücke anzunehmen ist.)

[**Die verwickelte Fabel — — von der einfachen — — unterscheidet.**] Hiezu geben wir das 10. Kap. der Aristotelischen Poetik: Die Fabel ist entweder einfach oder verwickelt, denn eben diese zweifache Beschaffenheit tragen ja auch schon und zwar unmittelbar — ihrer eigenen Natur nach — die Handlungen an sich, deren Nachbildungen die Fabeln sind. Ich nenne eine Handlung einfach, wenn, während sie der obigen Bestimmung gemäß zusammenhängend und einheitlich ist, die Entwicklung ohne „Schicksalswendung" (Peripetie) und „Erkennung" erfolgt; verwickelt dagegen, wenn die Entwicklung mittelst einer Erkennung oder einer Schicksalswendung, oder beider erfolgt, aber auf Grund der Komposition der Fabel selbst, so daß aus dem Früheren mit Notwendigkeit oder doch der Wahrscheinlichkeit gemäß das Gegenteil wird; denn es macht einen großen Unterschied, ob das Eine durch das andere oder bloß nach dem Andern erfolgt.

[**Der beste Glückswechsel — die beste Erkennung**] von Aristoteles im Kapitel XIV behandelt. Vgl. K. 237.

[**Der Glückswechsel im Oedip**] bezieht sich, wie bereits in der Anmerkung gesagt wurde, auf das Sophokleïsche Drama König Ödipus, welches bekanntlich mit hoher Meisterschaft die Schicksalstragik im Leben des Ödipus behandelt, während der „Ödipus auf Kolonos" desselben Dichters die Rachegöttinnen versöhnt und den schuldlosen Frevler im Tode von dem Götterfluche befreit. Wenn Lessing an unserer Stelle von dem Schlusse des 4. Aktes spricht, so meint er eben die Scene, welche dem letzten Chorgesange vorangeht, Vers 923—1154. — Ödipus, der seinen Vater Laïos unwissend erschlagen und ebenso der Gemahl seiner eigenen Mutter Jokaste geworden, lebt in steter Angst vor der Erfüllung des Orakelspruches, welcher ihn vor diesen beiden Verbrechen gewarnt hatte. Die Theben verheerende Pest deutet auf den Zorn der Götter. Da scheint ein Bote Beruhigung zu bringen, denn er meldet den

---

[1] Stahr übersetzt das Griechische ἐν τῷ φανερῷ „auf offener Scene". So hatte es bereits Corneille in dem »Examen de la tragédie d' Horace« aufgefaßt. Dacier glaubt einer solchen Auffassung entgegentreten zu müssen.

Tod des Mannes, den Ödipus bis dahin für seinen Vater gehalten hat, er glaubt auch den nun noch um seine Mutter Geängstigten am besten von aller Sorge befreien zu können, dadurch daß er ihm — das Geheimnis seiner Geburt erzählt. Das ist die furchtbare Peripetie, und nun folgen die „mancherlei Leiden" (πάϑη): der Selbstmord der Jokaste, und die durch eigene Hand vollzogene Blendung des Ödipus.

[**In der zweiten Iphigenia des Euripides**] d. h. in der mehrerwähnten Iphigenia in Tauris (zum Unterschiede von der ersten d. h. der Iphigenia in Aulis) wird die Erkennung der Geschwister dadurch herbeigeführt, daß Iphigenia dem Orest den Inhalt eines Briefes mitteilt, den er nach Griechenland bringen soll.

Stück 39.

[**Wer ist denn dieser Tournemine?**][1] Witzige Anspielung Lessings auf einen Brief des berühmten französischen Philosophen Montesquieu.[2] Dieser schreibt nämlich am 5. Dezember 1750 von Paris aus an den Grafen von Guasco (Lettres familières XXXVIII. Œuvres III, pag. 640), daß er sich über die liebenswürdige Teilnahme des Abbé Oliva freue. Er wäre in dessen litterarischen Gesellschaften sehr gern gewesen, aus ihnen aber durch die Anmaßung des Jesuitenpaters Tournemine vertrieben worden. In der Anmerkung wird gesagt, daß der rc. Tournemine durchaus unbedingte Unterwerfung unter seine Ansichten verlangt, daß er ferner nach Montesquieus Austritt aus der Gesellschaft über denselben gespottet habe, und daß dieser nunmehr den eitlen Jesuiten dadurch auf das empfindlichste verletzte, daß er überall fragte: „Wer ist denn dieser Pater Tournemine? ich habe niemals von ihm reden hören!"

[**Auch er sagt**] d. h. Voltaire in dem bereits mehrfach erwähnten Briefe an Maffei (Œuvres III, 222). Lessing führt die Worte des französischen Dichters in der Anmerkung an, sie lauten

[1] Über den Jesuiten Tournemine vergleiche S. 220.
[2] Montesquieu (1689—1755) besonders bekannt durch seine Lettres Persanes und seinen Esprit des lois etc. etc.

in der Übersetzung: „Aristoteles steht in seiner unsterblichen Poetik nicht an, zu behaupten, daß die Erkennung der Merope und ihres Sohnes der interessanteste Moment der ganzen griechischen Bühne wäre. Er erteilte diesem Theatercoup den Vorzug vor allen andern. Plutarch[1] sagt, daß die Griechen, ein so feinfühlendes Volk, vor Angst zitterten, daß der Greis, der den Arm der Merope aufhalten sollte, nur zu rechter Zeit käme. Das Stück, welches man zu seiner Zeit spielte, von dem uns aber sehr wenig Fragmente übrig sind, erschien ihm als das rührendste unter allen Tragödien des Euripides." —

[**Helle**][2] war die Tochter des Athamas und der Nephele. Sie flüchtete vor ihrer Stiefmutter Ino mit ihrem Bruder Phryxos auf einem Widder mit goldenem Vließ, fiel aber in das Meer und gab demselben den Namen Hellespont. — Daß eine Tragödie Helle existiert hat, erfahren wir nur aus dieser Stelle des Aristoteles; wir kennen daher weder ihren Inhalt noch ihren Verfasser. Daciers Vermutung[3] (Remarque 25 sur le Chapitre XV, pag. 239), daß Helle ein Stück des Euripides gewesen sei, gründet sich eben auf nichts. Sehr richtig aber fährt er fort, daß man nicht einmal mutmaßen könne, auf welche Weise Phryxos in die Lage gekommen sei, seine Mutter ihren Feinden auszuliefern, ohne sie zu kennen.

[**Euripides — der tragischste von allen Dichtern**] vergleiche die Bemerkung K. 238.

[**Die wenigen Fragmente, die uns vom Kresphontes übrig sind,**] stehen bei Matthiä (Euripidis tragœdiæ et fragmenta. Leipzig 1829 tom. 9) und bei Nauck (Tragic. graec. fragm. Leipzig 1856). Der erstere zählt 19, der zweite nur 11 auf, wie wir bereits K. 235 angegeben haben. Während die übrigen Fragmente nur aus 1 bis 4 Versen bestehen, enthält der von Polybius[4] (Hist. XII, 26, in der Ausgabe von Schweighäuser Tl. III, p. 434) citierte Chorgesang deren 12. (Vgl. Matthiä

---

[1] Vergl. K. 234.
[2] Vergl. die Stelle bei Aristoteles K. 237.
[3] Dasselbe thut übrigens Fabricius Bibl. Gr. III, pag. 288 ed. Harless.
[4] Polybius, aus Megalopolis in Arkadien, lebte um 210 v. Chr., stand in Rom mit den Scipionen in genauer Verbindung und schrieb eine

pag. 127. Nauck pag. 398.) In der Übersetzung lautet dieses Fragment etwa: „Nach dir verlangt mich, o Frieden, segenspendender und schönster der seligen Götter! Da du allzulange verweilst, so fürchte ich, daß mit Mühe und Not das Alter mich überschütte, ehe ich dein liebliches Antlitz sehe, und den Gesang höre, den schöne Tänze begleiten, und festliche Züge von Blumen umkränzen. Komm, o hehrer, zu unserer Stadt; wende von der Heimat feindselige Empörung ab und den rasenden Zwist, der am scharfen Eisen sich freut.“ —

[**Dasjenige, welches Dacier anführt**] (Poétique d'Aristote pag. 237) steht, wie bereits Lessing angiebt, in der Schrift des Plutarch: »De inimicorum utilitate« (Plutarchi Scripta moralia ed. Firmin Didot. tom. I, pag. 107); es lautet nach Daciers getreuer Übersetzung: La fortune m'a enseigné à être sage, en prenant pour sa peine ce que j'avais de plus cher. — Es bezieht sich somit doch entschieden auf den Tod des Gatten und der Kinder. Noch deutlicher zielt darauf die ebenfalls von Plutarch[1] als Worte der Merope angeführte Stelle: „Nicht mir allein sind Kinder gestorben, und wurde der Gatte geraubt, sondern Tausende von Frauen erduldeten gleiches Geschick.“

[**Corneille und Dacier[2] haben**] ganz recht, wenn sie annehmen, daß der Sohn der Merope in dem Euripideïschen Stücke Kresphontes ebenfalls Kresphontes hieß. Es wird dies ausdrücklich durch Zeugnisse des Altertums bestätigt. Vgl. Nauck a. a. O. pag. 395. — Matthiä a. a. O. pag. 123.

[**Eine Entdeckung — — — mit der sich Maffei schmeichelte —;**] Die in der Anmerkung von Lessing abgedruckten italienischen Worte stehen in der Empfehlungsschrift an den Herzog von Modena und lauten in der Übersetzung: „Diese Entdeckung glaube ich bei

---

Universalgeschichte in 40 Büchern, von denen aber nur 1—5 und größere Bruchstücke aus 6—17 uns erhalten sind. Polybius ist das erste Muster der pragmatischen Geschichtserzählung.

[1] Moralia tom. II, pag. 110.

[2] Eigentlich sollte Lessing nur von Dacier reden, denn die Worte in der französischen Anmerkung »Une mère qui va tuer son fils etc.« werden allerdings von diesem (Seite 232) a. a. O. so citiert, als ob sie aus dem zweiten Discours von Corneille »De la tragédie« entnommen worden; sie bilden aber nur den Sinn, ja kurz vorher hat Corneille (Œuvres XII, 269) gesagt, daß wir die Tragödie Kresphontes nicht kennen. — S. & T. meinen, daß Lessing vielleicht Corneille mit Voltaire verwechselt hat.

der Lektüre der 184. Fabel des Hyginus[1] gemacht zu haben, welche nach meinem Dafürhalten nichts anderes als die Inhaltsangabe jener Tragödie ist und vollständig den Gang der Handlung darstellt. Ich erinnere mich, daß mir schon früher bei erstem, flüchtigem Lesen dieses Autors der Gedanke kam, daß die meisten seiner Fabeln nichts anderes als Inhaltsangaben antiker Tragödien wären; ich versicherte mich dessen dadurch, daß ich einige wenige mit Tragödien verglich, die wir noch haben; und jetzt, wo mir die letzte Ausgabe des Hyginus in die Hand fiel, war ich erfreut, an einer Stelle zu sehen, daß auch Reinesius[2] derselben Ansicht ist. Eine Fundgrube also ist Hyginus für tragische Stoffe, und wenn diese den Dichtern bekannt gewesen wäre, so würden sie sich nicht so sehr abgemüht haben, Phantasie-Stoffe zu erfinden; ich will ihnen daher gern diese Grube wieder eröffnen, damit sie durch ihr Genie unserem Jahrhundert das wiedergeben, was die neidische Zeit ihm geraubt hat. Es verdient also jenes Werkchen von diesem Gesichtspunkte aus auch in der gegenwärtigen (verstümmelten) Gestalt mehr Beachtung, als die Gelehrten geglaubt haben, und wenn es zuweilen von andern Mythographen abweicht, so giebt unsere Beobachtung den Grund davon an, indem Hygin nicht nach der Überlieferung erzählte, sondern den Dichtern gemäß, die zu ihrem eigenen Gebrauche Abänderungen vorgenommen hatten."

[**Weiß[3] hat den Stoff zu seinem Thyest aus dieser Grube genommen**] und zwar, wie er in der Vorrede selbst sagt, aus der 88. Fabel des Hyginus, welche Atreus überschrieben ist. Weiße übersetzt diese Fabel und bringt den Stoff in allen Einzelheiten getreu auf die Bühne. Freilich hatte er ganz richtig geurteilt, daß die Überlieferung blutig und entsetzlich sei, daß sie Schrecken in ihrem ganzen Umfange errege, und daß es schwer sei, sie ohne Beleidigung unserer Sitten auf das Theater zu bringen. Dennoch

[1] Über Hyginus vergl. K. 224.

[2] Reinesius, Thomas, geb. zu Gotha 1587, gest. zu Leipzig 1667, war ein zu seiner Zeit berühmter Polyhistor, der sowohl als Mediziner, als auch als Kenner des Altertums einen bedeutenden Ruf hatte. Jöcher führt in seinem Gelehrtenlexikon eine große Reihe von Schriften des Reinesius an. Seine Bemerkung über Hyginus befindet sich, wie ich vermutete, nach S. & T. im 3. Buch S. 372 ff. in seinen Variæ lectiones de scriptoribus sacris et profanis classicis.

[3] Chr. Felix Weiße. Vergl. K. 149.

hat er es gethan,[1] und noch mehr, er hat durch seine Dichtung das Entsetzliche in unglaublicher Weise gesteigert! — — Die in fünffüßigen reimlosen Jamben geschriebene Tragödie steht im 4. Teil der „Beiträge zum Deutschen Theater“ (ohne Namen des Dichters Leipzig 1769).

Ihr Inhalt ist folgender: Atreus hat, obwohl er doch schon dem Bruder die eigenen Kinder zur Speise vorgesetzt hat, seine Rache an Thyest noch nicht vollendet. Er will nicht ruhen, bis er ihn, der seine Ehe mit Äropa geschändet, selbst vernichtet hat, mag auch Mykene, das vom Zorn der Götter heimgesucht wird, darüber zu Grunde gehen. Das Schicksal scheint ihm hilfreiche Hand zu leisten: sein (vermeintlicher[2]) Sohn Ägisth hat in Delphi den Thyest heimtückisch gefangen und nach Mykene gebracht. Als nun aber Atreus ihm befiehlt, denselben zu töten, regt sich wunderbares Mitgefühl in seiner Seele. — Akt 2. Die Mutter heißt ihn vor allem bedenken, daß er dem Vater gehorchen müsse, um dadurch des Thrones würdig und gewiß zu werden; als nun aber der abgehärmte Thyest im Bettlergewande vor ihm steht, als die beiden Brüder in rasendem, unmenschlichem Haß sich gegenseitig verwünschen, und Atreus den Gefangenen durch den sich sträubenden Ägisth ins Gefängnis führen läßt, damit er selber Zeit habe, auf Todesqualen zu sinnen, da ergreift auch sie (die Mutter) das Mitleid; die Erinnerung an einen Traum tritt hinzu, und sie wird bei ihrem Gemahl die Fürsprecherin für den Unglücklichen. Akt 3. In Kalchas, dem alten Priester des Apollo, lebt ein Freund für Thyest. Darum verbindet er sich mit Ägisth, denselben zu retten. Es scheint unnötig zu sein, denn plötzlich ist Atreus zur Milde geneigt — es ist freilich nur versteckte Bosheit — und er erklärt, er wolle am Altar beim feierlichen Opfer sich mit dem Bruder aussöhnen, ja ihm ein Stück Landes als Herrschaft schenken. Nur mit Mühe bewegt Kalchas den Thyest, die angebotene Versöhnung anzunehmen. Aus ihrem Gespräch erfahren wir noch, daß der Priester vor langen Jahren die kleine Tochter des Thyest, Pelopia, in einem Haine der Pallas der Oberpriesterin übergeben habe. Er meint, sie lebe daselbst noch und habe sich der Göttin geweiht. — Akt 4. Atreus fürchtet, daß der Priester das Volk unter Kundgebung des Orakelspruches für Thyest aufwiegle, deshalb soll der Verhaßte im Kerker sterben, Ägisth ihn töten, und die Mutter dem Sohne dazu den Auftrag geben. Gewaltige Tiraden erfüllen diese Scenen, und die Königin, welche für die Zukunft des Sohnes besorgt ist, feuert den Widerstrebenden dadurch zum Morde an, daß sie ihm gesteht, er sei nicht des Atreus Sohn, sondern der eines Unbekannten, welcher ihr, als sie im Tempel der Pallas bei Sikyon gewesen, Gewalt angethan habe. Bald darauf sei sie die Gattin des Atreus geworden. Sie habe aber dem Unbekannten ein Schwert entrissen, mit dem

[1] Das Trauerspiel wurde zuerst am 28. Januar 1767 von der Kochschen Gesellschaft in Leipzig aufgeführt. Vergleiche „Lessings Jugendfreunde“ von Dr. Minor, p. XVIII (Kürschner, Nationallitteratur. Bd. 72).

[2] So steht es im Personenverzeichnis.

soll Ägisth nunmehr den Thyest töten. — Akt 5. Die gräßlichen Enthüllungen lassen nicht lange auf sich warten. Thyest, den Ägisth, von der mit rasender Wut befallenen Mutter angestachelt, im Kerker töten will, erkennt sein Schwert, erkennt am Finger der Königin einen Ring, und Pelopia weiß nunmehr das grausenhafte Geschick: Ägisth ist „der Schwester Sohn und Enkel seines Vaters!" Sie stürzt sich voll Verzweiflung in das Schwert und wird sterbend von Thyest hinweggeführt. Da erscheint Atreus, sieht das blutige Schwert, will noch den Ägisth des Mordes bezichtigen, wird aber von ihm durchbohrt. Seine letzten Reden sind von der Art, daß der Priester recht haben mag, wenn er sagt: „Den Göttern sei's gedankt, das Untier stirbt". Thyest aber fühlt, daß sich der Fluch der sterbenden Pelopia erfüllen werde:

> Und Pelops' Haus wird bei der Nachwelt noch
> Ein Monument abscheulcher (!) Thaten sein!

[**Ino**] die Tochter des Kadmos und Gemahlin des Athamas, wollte ihre Stiefkinder Phryxos und Helle ermorden. Diese retteten sich durch die Flucht. Athamas verfiel in Wahnsinn und zerschmetterte seinen und der Ino Sohn Learchos an einem Felsen; die Mutter floh mit dem jüngsten Sohne Melikertes und stürzte sich mit ihm von einer Klippe in das Meer. — Hygin erzählt die Geschichte der Ino in der 2. Fabel und giebt den Auszug aus der (nur in Fragmenten erhaltenen Tragödie des Euripides) in der 4. Fabel.

[**Antiopa,**] Tochter des Nykteus, Königs von Theben, gebar vom Zeus den Zethos und Amphion. Sie heiratete den Epopeus von Sikyon, wurde aber von ihrem Onkel Lykos zurückgeholt und von der Gattin desselben, Dirke, grausam behandelt. Ihre Söhne nehmen furchtbare Rache an der Dirke, indem sie dieselbe an einen wilden Stier banden und zu Tode schleifen ließen. Antiope verfiel in Wahnsinn und irrte durch ganz Griechenland, bis Phokos sie heilte und heiratete. — Den Mythus erzählt Hygin in der 7. Fabel, den Auszug aus der ebenfalls nur in Fragmenten erhaltenen Tragödie des Euripides giebt er in der 8. Fabel.

Stück 40.

[**Die 184. Fabel des Hyginus**] führt die Überschrift »Pentheus et Agave« und erzählt, wie Agave ihren Sohn Pentheus, den Verächter des Bacchus, im Wahnsinn zerfleischt habe und dann herumgeirrt sei, bis sie von Likoterses, König von Illyrien,

aufgenommen wurde. — Sodann beginnt in derselben Fabel die neue Erzählung von Polyphontes und Merope und knüpft offenbar an Fabel 137 (Merope betitelt) an. Es ist das eine Verwirrung, welche die Verderbnis bezeichnet, in welcher wir die Schrift des Hyginus überliefert erhalten haben. Die ältern Ausgaben übergehen, wie Lessing in der Anmerkung zu L-M. 169 bemerkt, diese Konfusion mit Stillschweigen. Aber schon Maffei machte in seiner Vorrede (zu der Quartausgabe. Verona 1745 pag. 16) auf die Notwendigkeit einer Änderung aufmerksam, und dasselbe thun die neuen Herausgeber des Hygin, Bernhard Bunte (Leipzig 1856) und M. Schmidt (Jena 1872), auf die ich überhaupt in Bezug auf das Leben und die Werke des Schriftstellers verweise. Uns bleibt nur übrig, nach der somit im Sinne Lessings vorgenommenen Zusammenstellung von Fabel 137 und 184 eine wortgetreue Übersetzung des lateinischen Textes zu geben, welche natürlich mit Lessings Erzählung (L-M. 168 f.) genau übereinstimmt. Hygin sagt: „Als Polyphontes, der König von Messenien, den Kresphontes, des Aristomachus Sohn, getötet hatte, erhielt er sein Reich und Merope zur Gattin. Diese aber schickte einen kleinen Sohn, den sie von Kresphontes hatte, heimlich zum Gastfreunde nach Ätolien. Ihn suchte Polyphontes mit größtem Eifer, und versprach Gold, wenn ihn jemand töten würde. Als dieser in das Jünglings-Alter getreten war, faßte er den Entschluß, den Tod des Vaters und der Brüder zu rächen. Daher kam er zum Könige Polyphontes, um Gold zu verlangen, da er, wie er sagte, den Telephontes, den Sohn des Kresphontes und der Merope getötet hätte. Der König lud ihn ein, als Gast zu bleiben, um ihn weiter zu befragen. Während er nun aus Müdigkeit eingeschlafen war, kam der Greis, der als Bote zwischen Mutter und Sohn diente, weinend zu Merope und sagte, daß jener nicht mehr beim Gastfreunde sei und nirgends erscheine. Merope glaubte, daß der Schlafende der Mörder ihres Sohnes sei, trat mit einem Beile in das Gemach und hatte unwissend die Absicht, den Sohn zu töten. Der Greis erkannte ihn und hielt die Mutter von dem Verbrechen zurück. Als nun Merope sah, daß ihr die Gelegenheit geboten werde, sich an ihrem Feinde zu rächen, söhnte sie sich mit dem Polyphontes aus. Da aber der König froh ein Opfer feierte, that der Gast so, als ob er das

Opfertier habe treffen wollen, tötete jenen und erhielt auf diese Weise das väterliche Reich.

[**dünkte sich aller jener Wünsche gewähret**] = glaubte das Ziel seiner Wünsche erreicht zu haben.

[**Joh. Bapt. Liviera**] aus Vicenza schrieb 1588 sein Trauerspiel: Kresphontes (Il Cresfonte).

[**Pomponio Torelli,**] Graf von Montechiarugolo, der in der Akademie der Innomati zu Parma den Namen il Perduto führte, ist der Verfasser der Tragödien La Merope (1598), Il Tancredi, La Galatea, La Vittoria, Il Polidoro. — Von beiden spricht Maffei in seiner Zueignungsschrift und in dem bereits erwähnten Proëmio. Hier setzt er pag. 16 hinzu, daß bereits im Jahre 1582 Antonio Cavallerini aus Modena, ebenfalls nach Hyginus, die Fabel der Merope in einem Trauerspiele Telephontes auf die Bühne gebracht habe. — Aus Voltaires Brief an Maffei (Œuvres III, pag. 228) erfahren wir, daß Torellis Merope Chöre hatte, daß aber der ital. Autor die Fehler der Griechen d. h. den Mangel an Handlung und das Wortgepränge steigerte. Ob Voltaire wirklich das Stück kannte?!

[**Divination über den Euripides**] soll so viel heißen als „Versuch, den Euripides wieder herzustellen." — Lessing kam auf diesen Ausdruck durch die von Maffei in seiner Zueignungsschrift gebrauchten Worte »Indovinamento sopra Euripide«. Dort wird uns auch die Erklärung dieses Titels gegeben. Ein bedeutender Mathematiker Vincenzo Viviani hatte nämlich versucht, das verloren gegangene 5. Buch des berühmten alexandrinischen Mathematikers Apollonius von Perga (um 240 vor Chr.) „Über die Kegelschnitte" aus den vorhandenen Angaben zu rekonstruieren, und nannte seine Schrift »Indovinamento sopra Apollonio Pergeo«.

[**Den Maffeischen Plan**] entwickelt das S. 225 ff. gegebene Scenarium.

[**ihn . . . . . nicht verhelfen konnte**] statt **ihm.** Der Accusativ bei helfen und dessen Kompositis steht auch sonst bei Lessing.

Stück 41.

[**Leonardo Adami,**] geb. 1690 zu Bolsena im Florentinischen, studierte zu Rom und war als Kritiker und Historiker bekannt. Er starb 1719. Von ihm ging also das Distichon auf Maffeis Merope aus:

> Weichet zurück, ihr Tragiker Roms und ihr griechischen Dichter,
> Größeres wahrlich entstand, als es der Ödipus ist.

— Übrigens sind die lateinischen Verse nur ein Citat aus den Elegieen des römischen Dichters Propertius. Dieser spricht (Lib. II, eleg. 25) von der Äneïde des Virgil und gebraucht v. 65 f. die angeführten Worte, nur daß bei ihm nicht das von Adami gewählte »Œdipode« sondern sachgemäß »Iliade« steht.

[**Man hatte vor, sie mit allen diesen Übersetzungen etc.**] Es ist dies zum Teil wenigstens geschehen in der Quart-Ausgabe, Verona MDCCXLV, aus der Druckerei von Romanzini. — Diese mit Kupferstichen gezierte Ausgabe enthält außer der Widmung an die Gräfin von Vertillac ein Proëmio, sodann die ital. Merope mit darauf folgenden Anmerkungen, ferner die Antwort auf den Brief Voltaires (vergl. K. 258), die französische Übersetzung von Freret (Prosa), (Paris 1718), die englische von Ayre (in Versen) (London 1740); endlich die Zurückweisung einer ungünstigen Kritik, und ein Gedicht auf den Kurfürsten von Baiern. — Wir lesen auch auf Seite 213, daß eine prosaische deutsche Übersetzung zu Wien 1724 gedruckt wurde.

c) Beleuchtung von Voltaires Kritik der ital. Merope.

[**In dem Schreiben an den Marquis**] (Œuvres III, pag. 221—237), mit welchem Voltaire dem „Autor der ital. Merope und vieler anderer berühmter Werke“ seine Tragödie übersandte, hat er ganz in der von Lessing geschilderten höflichen, aber zugleich gleisnerischen Weise dasjenige Werk kritisiert, dem er das seinige vollständig verdankte. Aber eben weil ein solches Abhängigkeitsverhältnis stattfand, mußte er sich über das fremde Muster zu erheben suchen. Meister in der Kunst der Verstellung schrieb er deshalb zunächst jenen Brief mit süßsauren Komplimenten, in denen der mitleidige Tadel im Nachsatze stets das wohlwollende Lob im Vordersatze aufhebt. Er bewundert den Italiener, aber als Franzose — zumal als Pariser kann er nicht in die Fußtapfen des be-

wunderten Meisters treten, denn Frankreichs Hauptstadt darf sich in Sachen des Geschmacks über Athen stellen und verlangt deshalb von einem Dichter nicht Nachahmung der Natur, sondern vollendete Kunst. In solchen Rahmen fügte nun Voltaire alle jene Bemerkungen, mit denen er an Maffeis Merope herummäkelte, und die uns — da sie fast sämtlich von Lessing angeführt sind, im einzelnen beschäftigen werden. — Dieses Schreiben bildete aber nur ein Vorspiel zu der beabsichtigten Verurteilung und Vernichtung der ital. Tragödie. „Die Katze streckte aus ihren Sammetpfötchen die Krallen heraus“ d. h. Voltaire wurde Mr. de la Lindelle[1] und schrieb an sich selbst jenen Brief, (Œuvres III, 237—243) der (Voltaires Schonung bewundernd) rücksichtslos und gehässig über Maffeis Merope herfällt und 15 Punkte als ebensoviel „wesentliche Fehler“, „Lächerlichkeiten“, „Possen“, „Harlekinaden“, „Kindereien“, „Dummheiten“ u. s. w. bezeichnet, die man in Paris nicht ertragen, sondern auspfeifen würde! — Da Lessing die hauptsächlichsten Vorwürfe, welche von dem sogenannten Lindelle gemacht werden, gleichfalls bespricht, so brauchen wir hier nicht auf dieselben einzugehen. Es sei nur bemerkt, daß Voltaire die gehässige Komödie weiterspielte und in einer „Antwort an Herrn de la Lindelle“ (Œuvres III, 243 ff.) eine Art Pflaster auf die klaffenden Wunden zu legen sich stellte. Es sind eben weiter nichts als Variationen des schon vorher erschöpften Themas: Maffei ist zu bedauern, daß er ein Italiener ist, denn „bei diesen hat das schöne Ungeheuer der Oper die tragische Muse erstickt.“

[**Der königliche Ring,**] dessen sich Voltaire im französischen Drama nicht bedienen durfte,[2] kommt bei Boileau,[3] Satire III,

[1] Daß dieser Pseudonym Voltaire selbst ist, unterliegt, so schmählich auch dieser litterarische Verrat genannt werden muß, keinem Zweifel mehr. Zeitgenossen und spätere Litteraturhistoriker bestätigen das Faktum. Vergleiche das bereits angeführte Tableau philosophique de l'esprit de Voltaire pag. 138 ff. — La Harpe. a. a. O. IX, 153.

[2] Die in der Anmerkung citierte Stelle steht in dem 3. Briefe, Œuvres III, 244, und wird von Lessing L-M. S. 174 im Zusammenhange übersetzt.

[3] Nicolas Boileau Despréaux, geb. 1636 zu Crônes bei Paris, gestorben zu Paris 1711, ist als der klassische Kritiker und Gesetzgeber der französischen Dichtung des 17. Jahrhunderts anzusehen. Seine Hauptwerke sind: Satiren (zuerst 1666). — L' Art poëtique (1674), Epitres, das komische Heldengedicht Le Lutrin und die Übersetzung des »Traité du Sublime« von Longin.

v. 196 vor. In dieser Satire schildert nämlich der Dichter in ergötzlicher Weise ein Gastmahl, dem er beizuwohnen gezwungen ist, und spottet ebensosehr über die Gerichte als über die Tischgenossen, die in ihrer lebhaften Unterhaltnng zuletzt bis zu Thätlichkeiten kommen. Unter andern stritt man auch über den Wert oder Unwert des Dichters Quinault[1] — dieser Zielscheibe der Boileauschen Kritik. Da lobt denn einer die ungemeine Zartheit dieses Dichters, und ein anderer fragt und antwortet: „Sahn Sie „Astrate schon? Das ist ein Meisterwerk, doch hat fürwahr vor „allen der königliche Ring besonders mir gefallen.“ —

Astrate, König von Tyrus, aber ist eine Tragödie von Quinault (1663. Théâtre. III, pag. 79—154), und in dieser spielt „der königliche Ring“, das Zeichen und das Unterpfand des Thrones, Akt III, Scene 3 und 4 eine hervorragende Rolle. Elise, die sich des Thrones von Tyrus bemächtigt hat, liebt nämlich den Astrate und sendet ihm jenen Ring durch ihren Verwandten Agenor. Dieser aber will die Königin und den Thron für sich haben und giebt den Ring nicht eher heraus, als bis er verhaftet wird.

[**Das Geschwätz des alten Polydor,**] der wie der greise Nestor vor Troja sich gern reden hört, berührt unangenehm: Akt IV, 4, Akt V, 5.

[**Die schöne und rührende Vergleichung Virgil's**] steht Georgica IV, 511 ff., bezieht sich auf den Orpheus, der um die ihm geraubte Gattin Eurydice jammert, und lautet in metrischer Übersetzung etwa:

> Wie die Nachtigall klagt wehmütig im Laube der Pappel,
> Daß ihr die Jungen geraubt, die unbefiederten, welche
> Mitleidslos dem Neste entwandt der pflügende Landmann;
> Jene weinet die Nacht, sie erneuert ihr jammerndes Lied stets,
> Und weithin erfüllt sie das Land mit Trauergesängen.

Maffei verwahrt sich gegen eine Nachahmung (vergl. K. 259) und erklärt, daß er seine Verse (Akt III, Scene 1) lediglich aus eigener Anschauung gewonnen hat. Wir möchten ihm beistimmen, denn Polyphontes sagt zum Adrast:

---

[1] Über Quinault vergl. K. 94.

Wie eine Schwalbe, wenn sie heimgekehrt
Das Nest zerstört und keine Jungen findet,
Laut zwitschernd hin und her zu flattern pflegt
Und geht und kommt und doch vergeblich klagt.

Die von Lessing zum Teil nur auszugsweise übersetzten Worte Voltaires stehen Œuvres III, 233 f.

[**luxuriren**] lateinisch luxurire, ist kein gebräuchliches Fremdwort mehr, doch geht aus der ursprünglichen Bedeutung: üppig sein, prunken, die übertragene „sich in Bildern, Schilderungen, Gleichnissen rc. ergehen" leicht hervor. Ebenso gebraucht ist das Wort von Lessing im Laokoon (Werke IV, L.-M. 462).

[Desinit[1] *in piscem etc.]* (Endet häßlich als Fisch das oben schöne Weib) Citat aus Horaz, Ars poetica, Vers 4.

Stück 42.

[**Pfaff,**][2] Christoph Matthäus (aus Stuttgart 1686—1760), ein protestantischer Geistlicher, stand mit Maffei in einem litterarischen Streite in Betreff der von ihm (Pfaff) herausgegebenen Fragmente von theologischen Schriften des Bischofs Irenäus aus Lyon. Weiteres über ihn bei S. & T. p. 251.

[**Basnage,**] Jakob, geb. 1653 zu Rouen, wurde 1676 daselbst reformierter Prediger, ging nach der Aufhebung des Edikts von Nantes nach Holland und wurde zuerst in Rotterdam, dann seit 1709 im Haag Prediger. Er stirbt daselbst 1723. Seine theologischen Schriften, darunter viele polemische in französischer Sprache, siehe bei Jöcher. — Gegen diese beiden Verteidiger des Protestantismus kämpfte vom katholischen Standpunkte aus Maffei, der neben andern Studien sich gründlich mit kirchlichen Urkunden (Diplomen) und Kirchenvätern beschäftigte. —

[**Die gesellschaftliche Veranlassung**] und die kurze, vielfach behinderte Zeit der Abfassung seiner Merope erwähnt Maffei in der Zueignungsschrift.

---

[1] Bei Horaz: desinat von ut abhängig. —

[2] Die neuesten Lessing-Herausgeber, wie Zimmermann (Hempel), selbst Gödeke und Boxberger (Grote) kennen diesen Namen nicht und korrigieren deshalb wunderbar genug Pfaffe in Pfaffen! S. & T. und Boxberger in Kürschners Bibliothek, Bd. 67, geben allerdings das Richtige.

[**Salbader**] = schwülstiger, salbungsvoller Redner oder Schwätzer, mag zunächst von geschmacklos-weitschweifigen Kanzelrednern gebraucht sein und vielleicht mit Salbung, salbungsvoll zusammenhängen. — Andere bringen es mit dem von unwissenden Mönchen schlecht ausgesprochenen „Salvator" in Verbindung; noch andere verstehen darunter eine bestimmte Persönlichkeit, einen Bader (Barbier) von der Saale, nämlich den allerdings unglaublich bombastigen Dichter der zweiten schlesischen Schule Jakob Vogel (aus Stötten im Reg. Merseburg — oder aus Jena), für den dann der Beiname Saalbader eine spöttische Nachahmung von „Boberschwan" oder „Pegnitzschäfer" u. dgl. mehr wäre.

[**Atto I. Sc. III.**] Die Übersetzung der Stelle lautet:

— — — Da fiel mir ein,
Den Toten oder halb noch Lebenden
Hinabzuwerfen in den Fluß, und nur
Mit großer Müh' (und unnütz im Erfolg)
Hob ich ihn auf, und eine Lache blieb zurück
Von Blut; dann trug ich ihn zur Brücke hin,
Und immer färbten Streifen Bluts die Bahn.
Drauf ließ ich ihn kopfüber fallen, und
Es rauschte laut, als er heruntersank;
Die Woge schäumt' und schloß sich über ihm.

[**alle die kleinen Fragmente etc.**] Maffeis Worte, welche aus der Zueignungsschrift in der Anmerkung von Lessing citiert werden, heißen: „Da ich nun nicht die Idee hatte, der Tragödie des Euripides zu folgen, so versuchte ich auch nicht, in der meinigen jene Sentenzen anzubringen, welche hie und da zurückgeblieben sind, indem Cicero 5 Verse übersetzte, Plutarch 3 Stellen, Gellius 2 Verse wiedergab, und einige sich noch, wenn mein Gedächtnis mich nicht täuscht, beim Stobäus vorfinden." — Da wir bereits die Fragmente K. 234 bezw. 276 besprochen haben, so bleibt hier nur zu erinnern, daß Johannes Stobäus im 5. oder 6. Jahrhundert nach Chr. Auszüge aus einer großen Masse von griechischen Dichtern machte, welche unter dem Namen „Blumenlese" (Anthologia, Florilegium) auf uns gekommen sind.

[**Welche wunderbare Begebenheit etc.**] Die Stelle steht bei Maffei Akt 4. Sc. 7. Wenn Lessing den Hinweis auf das Theater tadelt, so dürfte wohl nur der zweite Punkt seiner Begründung

maßgebend sein. Wie mag es dann aber wohl mit den Worten des Patriarchen im „Nathan“ stehen? (Akt 4, Scene 2. Werke II, L.-M. 296.) Derselbe sagt in einer gewiß sehr ernsten Angelegenheit zum Tempelherrn:

> Ich will den Herrn damit auf das Theater
> Verwiesen haben, wo dergleichen pro
> Et contra sich mit vielem Beifall könnte
> Behandeln lassen. —

Hatte Lessing seine Ansicht geändert, oder rechnet er wenigstens in der Person des Patriarchen seinen „Nathan“ mehr zur Komödie als zur Tragödie?

[**Klopffechterei**] wird ursprünglich von Raufbolden, dann übertragen von streitsüchtigen, händelsuchenden Schriftstellern gesagt.

[**Die Antwort des Maffei**] fehlt **nicht**, sondern steht in der mehrerwähnten Quartausgabe (Verona 1745) von Seite 177 bis 212 und bestätigt vollkommen Lessings Vermutungen.

In höflichem Tone, dem man freilich ebenso oft die Gereiztheit anmerkt, wendet sie sich an Voltaire „den ausgezeichneten Dichter, Historiker und Philosophen“, dankt für die übersandte Merope und für den sie begleitenden Brief. Der Wetteifer zwischen zwei Nationen sei für die Entwicklung der Wissenschaft und Kunst höchst wichtig und werde unter tüchtigen Männern nie ein Werkzeug übelwollender Eifersucht oder Feindschaft werden. Er (Maffei) sei dankbar für das ausgesprochene Lob, weil es von einem Voltaire komme, und ebenso für den Tadel, weil derselbe dazu beitragen könne, manche Punkte aufzuklären. — Darum geht Maffei auf den folgenden Seiten die von Voltaire angegriffenen Stellen durch und verteidigt sie von seinem Standpunkte aus ganz angemessen. Er weist z. B. den Vorwurf, daß Ismene den Ägisth zum Schlafen auffordere, als ein reines Mißverständnis zurück; er erklärt den allzu einfach und natürlich gefundenen Stil als passend, sobald man Personen und Situationen berücksichtige und einen Unterschied zwischen Königen und Knechten gelten lasse. Oft liege auch die Schuld allein an der höchst prosaischen französischen Übersetzung, während der Ausdruck im Original gewählt und poetisch sei. Beispielsweise hält er es für gar nichts Schlimmes, daß sein Polydor wie der homerische Nestor spricht, daß Nebenpersonen bei ihm

wie bei Euripides und Äschylus auftreten, und daß er Merope mit einer Schwalbe vergleicht, nachdem er in Wirklichkeit eine solche ihre Jungen ängstlich suchen gesehen hat. — Nach derartiger Abwehr rückt Maffei dem Voltaire näher auf den Leib. Er sagt ihm zunächst, daß nicht nur die Franzosen in Bezug auf die Tragödie schwer zu befriedigen sind, sondern die Italiener vielleicht noch schwerer, wofür ein schlagender Beweis der sei, daß sehr viele ital. Kritiker mit Voltaires Merope, die doch soviel Lob verdiene, keineswegs überall einverstanden wären. Nun läßt er diese andern Kritiker sprechen und giebt von Seite 196—206 eine scharfe Analyse der Voltaireschen Merope, so daß der franz. Dichter manche Bemerkung hören muß, welche die Schwäche seines Werkes aufdeckt. Dieselbe enthält auch die Belehrung, daß man Ismene und nicht Ismenie zu sagen habe, daß Erox kein griechischer Name sei, und daß es nicht nötig gewesen wäre, zuletzt noch den Donner zu Hilfe zu nehmen, um Meropens Sache zu verteidigen. Boshaft genug setzt Maffei hinzu, daß er Voltaire gegen solche Angriffe möglichst verteidigt habe, und daß die französische Merope immer Ruhm einernten werde — und in demselben Augenblick beklagt er, daß „dem ausgezeichnetsten Dichter einer geistreichen Nation eine Sprache fehle, welche gleich der italienischen zur Poesie geeignet wäre.“ Die Franzosen hätten nur gereimte Prosa, und keine poetische Diktion. — Kurz, Maffei bleibt dem eitlen Voltaire nichts schuldig, und wenn er auch mit einer Glorifikation Frankreichs schließt, welches durch die (seit 1735) unternommenen Gradmessungen sich ein neues Verdienst um die Welt erwerbe, so bewahrt er doch vollständig seine eigene Würde. — Von der hämischen Lindelle-Affaire scheint er freilich keine Ahnung zu haben. —

Stück 43.

[**Maffei, fährt er fort etc.**] — Diese aus Lindelles Briefe (Œuvres III, 240) entnommene Stelle bezieht sich auf Akt 3, Scene 4 der Maffeischen Merope, doch verwirrt Lessing bei ihrer Beurteilung die verschiedenen Ausgaben mit einander. Es ist nicht richtig, daß in der ersten Ausgabe Ägisth in dem Augenblicke, als ihn Merope töten wollte, ausrief: Ach Polydor, mein Vater,

und ebensowenig, daß in den spätern von keinem Vater, sondern nur von Polydor die Rede gewesen sei. Vielmehr stand in der ersten Ausgabe und wurde bei den ersten Aufführungen gesprochen:

Ah Polidoro,
Tu mel dicesti un dì, ch'io mi guardassi
Dal por già mai ne la Messenia il piede.

(Ach Polydor, du sagtest mir einst, daß ich mich hüten sollte, jemals meinen Fuß nach Messene zu setzen.) Darauf sagte Merope: Polydor! was ist das für ein Polydor? u. s. w. — Freunde rieten dem Dichter, eine Änderung vorzunehmen, und er verwandelte nun Polidoro in »padre mio«, dann folgen die beiden angeführten Verse, und Merope fährt fort, „Nach Messene? und weshalb?" Ägisth sagt: den Greisen soll man trauen! Merope: „Dein Vater ist ein Greis? — — sag', Jüngling, mir, wie heißt er. . ." Da tritt der Tyrann mit dem Gefolge ein. Es ist also in den neuern Ausgaben nur vom Vater und nicht von seinem Namen Polydor die Rede. Deshalb mußte Maffei nunmehr auch die Stelle in der folgenden Scene ändern; sie konnte nicht mehr lauten, wie Lessing sie anführt: (che dubitar? etc.)

Was schwankt' ich Arme noch? mich hielt
Ein Name ab, als ob ein andrer nicht
Denselben Namen führen könnte. —

sondern an Stelle von un nome wurde un nulla d. h. ein Nichts gesetzt, und das Übrige von quasi un tal. etc. weggelassen.

[**Das lügt Lindelle.**] (Œuvres III, 241) und ebenso Voltaire, a. a. O., 230 und zwar in dem Zusammenhange: „Unser Herkommen würde noch weniger gestatten, daß die Vertraute der Merope den jungen Ägisth aufforderе, auf der Bühne zu schlafen, um so der Königin Zeit zu geben, ihn zu ermorden."

[*Atto IV*, Scene 2;] in deutscher Übersetzung:

Ägisth. Doch welchen Grund hat sie zu solcher Wut,
Zu also großer Angst?

Ismene. Ich weigre nicht,
Dir alles zu entdecken, doch du mußt
Für kurze Zeit dich hier verweilen, denn
Mich ruft ein wichtiges Geschäft.

Ägisth. Ich warte,
So lang du willst, auf dich,

Ismene. So bleibe denn
Und laß dich ja bei meiner Rückkehr finden.
Ägisth. Mein Wort zum Pfand! wohin sollt' ich auch gehn?

[*Atto IV,* **Scene 7,**] in deutscher Übersetzung:

Merope. Doch sage, welchen Lohn, Getreuer, kann
Ich jemals dir anbieten nach Verdienst?
Polydor. Mein Dienst war schon Belohnung mir, und jetzt
Ist's reicher Lohn, zufrieden dich zu sehn.[1]
Was willst du geben auch? Ich wünsche nichts,
Und was ich wünschte, kann kein andrer geben,
Daß er vermindre mir der Jahre Druck,
Der auf dem Haupte ruht, es niederbeugt
Und schwer belastet einem Berge gleich.

Stück 44.

[**Ich kann es Ihnen nicht bergen etc.**] Stelle aus dem dritten Briefe (Œuvres III, 244), welche zum Teil in der Anmerkung R. 254 citiert ist. Daselbst siehe das Nötige über Boileau und den königlichen Ring.

[**eine Möbel,**] der Gebrauch des Wortes Möbel als Femininum ist sonst nicht üblich und kaum zu begründen. Grimm kennt nur das Masculinum.

d) Kritik der Voltaireschen Merope.

[**Lindelle wirft dem Maffei vor etc.**] Mit diesem Abschnitt beginnt Lessing, indem er sich zunächst speziell gegen Voltaire wendet und dann zur Allgemeinheit erhebt, den vernichtenden Kampf gegen die sogenannten „Regeln des Aristoteles". Keinen geringeren Gewährsmann hatten sich nämlich die Franzosen gewählt, um in ihre Dramen jene berüchtigten „Einheiten" einzuführen, mit deren Schere sie — wie Viktor Hugo sagt[2] — ihren Dichtern die Flügel

---

[1] Ital.: il vederti contenta, daher ist die Übersetzung „das Wiedersehen" bei S. & T. unrichtig.

[2] Préface zum Cromwell. — Sehr eingehend hat den „Verlauf des Streites um die drei Einheiten im französischen Drama" Prof. Karl Kühr in dem Programm des Obergymnasiums zu Landskron in Böhmen (1877) behandelt und dürfte die Darstellung des Entwicklungsganges, welchen dieses für die Franzosen maßgebende ästhetische Prinzip von den ersten Anfängen bis zur Festsetzung des Kanons durch Boileau genommen hat, allen Anforderungen entsprechen. Wenn es sich dann aber um den Kampf gegen die

beschnitten. Mit unglaublichem Eigensinn und Unverstand hielten sie an diesen selbstgemachten, pedantischen Regeln fest, erstickten durch sie die wahre geistige Entfaltung des Dramas und „schlossen somit in den Käfig der Einheiten gar oft nur ein Skelett ein“. Voltaire sagt in der bereits früher angeführten Dissertation vor seiner Semiramis (Œuvres III, 332), daß Mairet (1604—1686), ein unbedeutender Vorläufer Corneilles, diese Einheiten zuerst in seiner von dem Italiener Trissino entlehnten »Sophonisbe« (1633) in die französische Dichtung übertragen und somit den Weg für die gute und wahre Tragödie gebahnt habe. Die großen klassischen Dichter folgten ihm, die Ästhetiker bewiesen die Richtigkeit und Notwendigkeit der Regeln,[1] und Boileau setzte den Kanon derselben in seiner Poetik fest, indem er (Art Poétique III, v. 39 ff.) mit verächtlichem Blick auf die Nachbarn schauend meinte, daß Reimer jenseits der Pyrenäen ohne Scheu auf der Bühne jahrelange Handlungen in die Dauer eines Tages einschlössen, so daß oftmals der Held eines solchen plumpen Stückes im ersten Akt ein Kind, im letzten ein Graubart sei. Dann fährt er fort: „Wir aber, welche Einsicht und Verstand an ihre Regeln binden, wir verlangen, daß die Handlung sich kunstvoll beschränke; daß an einem Tage, an einem Orte, ein einziges abgeschlos-

---

Zwangsregeln handelt, so fällt es auf, daß der großen Verdienste Lessings eigentlich gar keine Erwähnung geschieht, dagegen sehr ausführlich die dramatischen Vorlesungen Schlegels behandelt werden. Allerdings übten dieselben einen direkten Einfluß auf die in Frankreich sich unter Viktor Hugo bildende romantische Schule aus, aber sie sind doch ohne den Vorgang von Lessings Dramaturgie nicht zu denken!

[1] Eine bemerkenswerte Ausnahme bildet der bereits als Gegner der Versifikation St. 144 erwähnte Houdar de La Motte. Er erklärt in seinem »Premier discours sur la Tragédie« (A l'occasion des Machabées. Œuvres IV, pag. 43 ff.) die „Regeln“ nicht gerade für unnütz, sieht sie vielmehr als einen Prüfstein für die Kunstfertigkeit des Dichters an, behauptet aber geradezu, daß sie nicht wesentlich sind und deshalb da unbeachtet bleiben können, wo sie nur störend wirken würden. „Das Herz unterwirft sich nicht Regeln, welche der Verstand ohne seine Zustimmung ausersonnen hat.“ — Für Houdar de La Motte giebt es schließlich nur eine wirksame Einheit, und das ist die Einheit des Interesses (l'unité d'intérêt), die aber eigentlich doch nur auf eine wirkliche Einheit der Handlung hinausläuft. — Jedenfalls war de La Motte seinen Landsleuten voraus, denn nicht nur Marmontel, sondern selbst Diderot verteidigten und verlangten die drei Einheiten. Voltaire nannte den La Motte wegen seines Angriffs auf die drei Einheiten einen zu paradoxen Ansichten geneigten Menschen und fügt hinzu (Œuvres 50, pag. 27), daß „solche Ketzerei auf litterarischem Gebiet kein Glück gemacht hat.“ —

jenes Faktum (Ereignis — Thatsache —) die Bühne bis zum Schluß nicht leer werden lasse." So werden nämlich die Verse zu übersetzen sein:

Mais nous que la raison à ses règles engage,
Nous voulons qu'avec art l'action se ménage;
Qu'en un lieu qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Damit sind die drei Einheiten, des Ortes, der Zeit, der Handlung, und zugleich die ununterbrochene Verbindung der Scenen untereinander zum Gesetz erhoben, und die Franzosen haben, nach Voltaires Meinung (a. a. O. III, 333), die Griechen nicht nur erreicht, sondern sie auch durch die künstlerische Gewandtheit übertroffen, mit der sie die Scenen verbinden, so daß das Theater nie leer bleibt, und das Auftreten und Abgehen der Personen immer motiviert wird. — Schon der in der Anmerkung citierte Joh. Elias Schlegel[1] war in seinem Aufsatze „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters" (Werke III, 294 f.) durchaus nicht dieser Ansicht, obgleich er sich ausdrücklich dagegen verwahrt, als ob er dadurch „die Gewohnheit, die Einheit der Zeit und des Ortes zu beobachten, in Verachtung bringen wolle". Vollends aber Lessing nicht; und er ward dadurch der Befreier des deutschen Dramas.[2]

[**ein Kloß,**] jetzt als Neutrum nicht mehr üblich, noch im vorigen Jahrhundert aber gleichzeitig als Masculinum und Neutrum gebraucht. Vergl. Grimm, Wörterbuch.

[**Die strenge Einheit des Ortes nicht, welche . . . ein Hedelin etc.**][3]

---

[1] Siehe A. 17.

[2] Sehr eingehend erörtert Aug. Wilhelm v. Schlegel (also der Neffe des vorstehend Genannten) die drei Einheiten in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur. Vorlesung 17 und 18. (Sämtl. Werke ed. Böcking. Bd. 6. Seite 9—42.)

[3] Hedelin (meistens nach der ihm von Richelieu verliehenen Abtei Abbé d' Aubignac genannt), geb. 1604 zu Paris, erst Advokat, dann Geistlicher, stirbt 1676 zu Nemours. Er ist Autodidakt und beschäftigte sich vorzugsweise mit dem antiken und modernen Theater. Außer einer gewaltig weitschweifigen Streitschrift gegen Menage über den Heautontimorumenos des Terenz (Térence justifié), und zwei Dissertationen über die dramatische Dichtkunst, schrieb er das von Lessing citierte Werk »La Pratique du Théâtre«, in welchem er, zwar höchst umständlich, aber allerdings mit großer Gründlichkeit auf die Kenntnis des Altertums gestützt, Dichtern, Schauspielern und Zuhörern ein richtiges Verständnis der dramatischen Dichtkunst eröffnen will. Schlegel nennt es ein sehr gutes Buch, und auch Lessing schenkt dem Pedanten (St. 81) seine Aufmerksamkeit.

Hedelin spricht im 6. Kapitel (Buch II) seiner Pratique du Théâtre, auf 15 enggedruckten Seiten von der „Einheit des Ortes“ (Unité de lieu). Er giebt zu, daß Aristoteles in seiner Poetik nicht von einer solchen Einheit spricht, meint aber, daß der griechische Philosoph seinen Zeitgenossen eben nicht selbstverständliche Dinge noch besonders habe sagen wollen. Die Bühne sei einmal ein fester, bleibender Ort und könne deshalb in einem Stücke nicht verschiedene Lokalitäten bezeichnen, wenn nicht die der Aufführung so notwendige Wahrscheinlichkeit verloren gehen solle. Es sei dagegen erlaubt, durch Öffnung von Thüren ꝛc. von diesem festen Platze aus einen Blick in das Innere des Hauses, in die Ferne ꝛc. zu eröffnen, während das Theater niemals einen ganzen Palast, oder eine ganze Stadt, oder gar eine ganze Provinz darstellen könne, denn sonst müßte der Zuschauer eben alles auf einmal sehen können. Kurz, es ist die wirklich konsequente — von einer willkürlichen Erleichterung nichts wissen wollende — Durchführung der allerdings unnötigen und irrtümlichen Annahme, daß bei den Alten die Einheit des Ortes ein ästhetisches Gesetz gewesen sei, während doch das Vorhandensein des Chors den Wechsel des Schauplatzes von selbst verbot.

[**Corneille**] spricht in seinem 3. Discours überhaupt von den drei Einheiten und speziell Œuvres XII, pag. 320—326 von der Einheit des Ortes. Er betont es, daß weder Aristoteles noch Horaz eine solche erwähnen, glaubt jedoch, daß sie aus der Einheit der Zeit von selbst folge, nur müsse dabei die Freiheit gestattet sein, die Handlung an zwei oder drei verschiedenen Plätzen einer Stadt vor sich gehen zu lassen. (?!) Solche bei der Annahme des Gesetzes durch nichts motivierte Konzession brauchte Corneille, um seinen Cid, Cinna u. s. w. zu retten. Als Bedingung fügt er allerdings hinzu, daß ein solcher Scenenwechsel nur am Schlusse eines Aktes und ohne Dekorationswechsel(!) vor sich ginge. Am liebsten aber möchte er als Schauplatz einen fingierten Ort, un lieu théâtral, haben und diesem zwei Privilegien geben: 1. daß er für jede Person als ihr eigenstes Gemach angesehen werde, und 2. daß es nicht auffalle und nicht gegen den Anstand verstoße, wenn die Personen statt in ihrer Wohnung immer an diesem lieu théâtral aufgesucht und gefunden würden! Dann

wäre die Einheit des Ortes und die Verbindung der Scenen gewahrt. — Das ist allerdings eine mehr als naive Logik!

[**Vertiefung,**] das französische fond = Hintergrund.

[**Fällt ein Vorhang hinter ihm nieder?**] Der ehrliche Hedelin eifert gegen dergleichen Vorhänge, welche für die Dichter ein beliebtes Hilfsmittel waren, den Schein der Einheit des Ortes zu bewahren. Er nennt ihre Anwendung geradezu einen Unverstand und meint, „daß solche Vorhänge nur dazu geeignet wären, Decken aus ihnen zu machen, um diejenigen zu prellen (berner), welche sie erfunden haben und welche ihnen Beifall schenken" (siehe das Citat aus der Pratique du théâtre Liv. II. chap. 6).

[**Von der ich hernach reden will**] vergl. St. 50 L-M. 213.

Stück 45.

[**Einheit der Zeit,**] (unité de temps). Hier liegt allerdings eine Bemerkung des Aristoteles vor, die er eben aus den obwaltenden Verhältnissen des griechischen Dramas abstrahiert. Er sagt nämlich in seiner Poetik Kap. 5, daß das Epos sich vom Drama nicht nur durch das Metrum, sondern auch hinsichtlich des Umfangs unterscheide. „Denn während jenes (das Drama) es möglichst darauf anlegt, daß die in ihm dargestellte Handlung innerhalb eines Sonnenumlaufs vor sich gehe, oder doch nur wenig davon abweiche, ist das epische Gedicht hinsichtlich der Zeit unbeschränkt ꝛc." — Nun kommt Hedelin im 7. Kap. der Pratique du Théâtre zunächst zu dem allerdings selbstverständlichen Resultate, daß Aristoteles nicht von der Dauer der Vorstellung, sondern der vorgestellten Begebenheiten spricht. Dabei bedeutet ihm aber „Sonnenumlauf" (le tour d'un soleil) nicht etwa 24 Stunden, sondern nur die Zeit des wirklichen Tagseins, also etwa 8—10 Stunden. (Dieselbe Meinung teilt nach ihm auch Scaliger.)[1] Er verlangt des-

[1] Dies bezweifelt H. Breitinger in seiner Schrift »Les Unités d' Aristote avant le Cid de Corneille« (Genève 1879) in Bezug auf J. C. Scaliger. Er meint vielmehr, daß dessen Worte (Poetices III, 97) »quum enim scenicum negotium totum sex octove horis peragatur« sich nur auf

halb — wiederum in richtiger Konsequenz — daß der dramatische Dichter sein Werk möglichst nahe vor der Katastrophe beginne. damit die Regel des Aristoteles mit möglichster Wahrscheinlichkeit beobachtet werde.[1] Gegen solche Verkürzung der von Aristoteles bewilligten Zeit sträubten sich aber die orthodoxesten französischen Dramatiker, und wiederum ist es Corneille, der sich nicht nur für den natürlichen Tag von 24 Stunden entscheidet, sondern auch „ohne Bedenken dem Drama 30 Stunden gewährt". (a. a. O. S. 315.) Für seine Tragödie ist es eben wieder eine Lebensfrage, und er will nach dem juristischen Grundsatz die Milde dem strengen Gesetz vorziehen. Wir haben nichts weiter hinzuzusetzen, als daß Voltaire in seinem Kommentar zu den Werken Corneilles (Œuvres 50, pag. 51) wörtlich sagt: „Wir sind vollständig der Ansicht des Corneille in allem, was er über die Einheit der Zeit sagt!"

[**vielleicht giebt sie es näher,**] eine jetzt nicht mehr gebräuchliche Ausdrucksweise, bei welcher man an eine Steigerung von nachgeben zu denken hat. Siehe Grimm (bei „geben" S. 1683), wo es vom Kaufmann heißt, daß er etwas näher = wohlfeiler giebt. In der übertragenen Bedeutung von „nachgiebiger werden" hat es auch Wieland gebraucht.

[**Eräugung**] in Bezug auf die wohl nur Lessing angehörige Form vergl. K. 238.

[**Maffei . . . verbinde öfters die Scenen nicht etc.**] Die Verbindung der Scenen untereinander, und das ununterbrochene Spiel

---

die Dauer der Vorstellung beziehen. Nach dem Zusammenhange wird Breitinger recht haben, es bleibt nur unverständlich, wie Scaliger an sechs- bis achtstündige Theatervorstellungen denken konnte. — Überhaupt scheint Scaligers Poetik — ein nachgelassenes Werk, das 1561 erschien, manche nur flüchtig hingeworfene Bemerkungen zu enthalten, welche vielleicht von dem Verfasser selbst bei Lebzeiten noch berichtigt worden wären. — Man vergl. z. B. seine Behauptung in Bezug auf den Heautontimorumenos des Terenz in unserm Kommentar zu St. 87 und 88.

[1] Von der bis zur Kuriosität peinlichen Gewissenhaftigkeit, mit welcher Hedelin die Worte des Aristoteles als maßgebend ansieht, zeugt seine Frage, ob die Handlung einer Tragödie auch bei Nacht vor sich gehen könne, da Aristoteles doch nur von dem Tage spreche. Allein der Philosoph hat nach seiner Ansicht auch diesen Umstand vorgesehen; er erlaube ja ein geringes Abweichen (ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, aut paullisper variare) und damit sei die Nacht, oder Verbindung von Tag und Nacht gerechtfertigt, sobald nur nicht die Stundenzahl des Tages überschritten werde.

auf der Bühne von dem Erscheinen des ersten Schauspielers an bis zum Fortgange des letzten folgt für Hedelin (a. a. O. II, Kap. 4) nicht nur vernunftgemäß aus der Einheit der Handlung, sondern auch aus den von Aristoteles Kap. 10 der Handlung beigefügten Worten: *συνεχοῦς καὶ μιᾶς* d. i. zusammenhängend und einheitlich (action continue et une). Tritt jemals eine Unterbrechung ein, so entsteht nicht nur eine Leere, sondern eine Vervielfältigung der Handlung, denn die eine hat aufgehört, und eine neue(?) beginnt. — Wir hören durch Lessing, daß Corneille (Discours III, pag. 305) die Sache nicht so ernst nimmt, sondern die Verbindung der Scenen untereinander nur als eine Zierde, einen Schmuck der Dichtung ansieht. Dagegen fügt sein Kommentator Voltaire zu dieser Stelle (Œuvres 50, pag. 49) kurz und bündig hinzu: „Dieser Schmuck (ornement) der Tragödie ist zur Regel geworden, weil man fühlte, wie notwendig er ist“.

[**Maffei motivirt das Auftreten und Abgehen — — oft gar nicht.**] Auch hier stellt Hedelin (a. a. O. Kap. 6) die bestimmte Forderung an den Dichter, daß er seine Personen niemals ohne Grund die Bühne betreten lassen dürfe, „denn sonst wäre es ja unwahrscheinlich, daß sie sich auf derselben befänden“. Er rühmt auch die Alten, daß sie stets das Auftreten teils durch die Notwendigkeit der Handlung, teils durch einige geschickt eingeflochtene Worte motiviert hätten. Der Grund müsse auch stichhaltig und wahrscheinlich sein; kurz, er stimmt in dieser Beziehung mit Lessing überein, wenn er auch das Abgehen nicht besonders erwähnt.

[*Peto veniam exeundi.*] „Ich bitte um die Erlaubnis hinauszugehen,“ ist wieder eine der treffenden Vergleichungen, welche ich S. 30 f. als charakteristisch für den Stil Lessings bezeichnete.

[**ihrer erwarte,**] wir sagen entweder ihrer warte, oder sie erwarte.

[**Madame — — geht — zu einer andern Coulisse hinein,**] daß der Dichter den Leser vollständig in Zweifel läßt, wohin Merope geht, ist aus der Inhaltsangabe (zu S. 229) ersichtlich.

Stück 46.

[**Die Einheit der Handlung,**] von Hedelin natürlich weitläufig und zwar a. a. O. Buch II, cap. 3 behandelt, ist von Aristoteles als ein Gesetz der Dichtung überhaupt hingestellt, welchem sich sowohl der epische als der tragische Dichter zu unterwerfen habe. Er bestimmt auch diese Einheit näher und sagt (Poetik Kap. 8), daß sie nicht etwa schon durch die bloße Einheit der Person gegeben sei; vielmehr wären die epischen Dichter zu tadeln, die nicht wie Homer nach einer einheitlichen Komposition des Ganzen gestrebt hätten. Dann speziell auf die Fabel der Tragödie übergehend, sagt er „Somit muß, wie in den andern nachahmenden Künsten die Nachbildung, um einheitlich zu sein, ein Objekt darzustellen hat, so auch die Fabel als Nachbildung einer Handlung eine Handlung und diese ganz darstellen, und ihre Teile müssen so zusammenhangen, daß, wenn einer derselben geändert oder herausgenommen wird, das Ganze eine Veränderung und Umgestaltung erleide." Er verwirft deshalb alle Episoden, die nicht nach Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit mit der Fabel in Verbindung stehen, und meint, daß unfähige Dichter dergleichen Einschiebsel anbrächten, obschon zuweilen auch tüchtige Dramatiker aus Rücksicht auf die Schauspieler Episoden einschöben, in denen jene glänzen könnten. Der lichtvollen Darstellung des Aristoteles gegenüber klingt allerdings wunderbar und verworren genug, was Corneille (Discours III, pag. 301 ff.) über die Einheit der Handlung sagt. Ihm besteht sie für das Lustspiel in der Einheit der Intrigue oder der Hindernisse, die sich den Plänen der Hauptpersonen entgegenstellen, und für die Tragödie in der Einheit der Gefahr (l'unité de péril), sei es, daß der Held ihr unterliegt oder aus ihr glücklich hervorgeht. Natürlich könne es, so fährt er fort, verschiedene Gefahren und verschiedene Intriguen geben, es müsse der Held nur immer aus der einen in die andere fallen. Leider lasse ihn sein Gedächtnis im Stich, sonst würde er Beispiele von dieser Vielheit der Gefahren (multiplicité des périls) bei den Alten anführen! — Noch unklarer, oder vielmehr noch absichtlicher in der Bemühung, seine Handhabung der Einheit zu rechtfertigen, erklärt er sodann, daß „Einheit der Handlung" nicht bedeute, daß die Tragödie nur eine

Handlung auf dem Theater zeigen dürfe. Da jede Handlung aus Anfang, Mitte und Ende bestehe, so seien das schon drei, die auf die Haupthandlung hinauslaufen, und außerdem könne wiederum jede von diesen mehrere mit derselben Unterordnung in sich schließen (contenir plusieurs avec la même subordination). Nötig sei nur eine vollständige Handlung, und diese werde eben angebahnt durch viele unvollständige. — Auf solche Weise kann man alles demonstrieren und sich mit Regeln abfinden! —

[**Die Verbindung des Chors**] bildet gewiß den Kernpunkt für die Erklärung, weshalb die Alten der Handlung eine so kurze Dauer gaben und den Schauplatz gar nicht (oder doch nur mit sehr geringen Ausnahmen) veränderten. Lessings Darstellung ist demnach durchaus erschöpfend, nur auf das eine wollen wir hinweisen, daß die theatralischen Vorstellungen bei den Griechen zugleich eine Festfeier des Gottes Dionysos waren; sein Altar, die Thymele, stand auf der Orchestra und bildete somit den unverrückbaren Mittelpunkt, um den die scenische Aufführung sich gruppierte.

[**simplificiren**] nach der von Lessing beliebten Methode, das Verbum aus dem Französischen (simplifier) und nicht aus dem Lateinischen abzuleiten, für simplifizieren. Vgl. K. 177.

[**Bohre das Brett, wo es am dünnsten ist.**] Lessing bedient sich dieses Sprichwortes als Gleichnis dreimal (nämlich außer dieser Stelle noch Werke XII, 323 und 588), aber jedesmal in trefflich variierter Anwendung.

[**Lindelle — hat Recht, über die heillosen Maximen zu spotten.**] Er thut es in dem vielerwähnten Briefe, Œuvres III, 242. Die von Lessing zum Teil dem Inhalt nach angegebene Stelle Atto III, Sc. I (nicht II, wie bei Lessing) lautet in metrischer Übersetzung etwa:

Sind erst ein wenig eingeschläfert nur
Die Geister und beschwichtigt, dann soll mich
Die Kunst des Herrschens hoch erfreuen, und
Auf stumm abschüff'gem Wege werden dann
Zum Styx die edlen, besten Seelen ziehn.
Dem Laster gönn' ich freien Lauf, weil es
Die Kraft vernichtet und die Kühnheit hemmt.
Langmüt'ge Milde üb' ich aus, und laß
Die Gnadensonne dem Verbrecher scheinen;

Zur Schandthat lad' ich selber ein, so daß
Die Guten stets in Sorge schweben, und
In ihrer Freiheit sich die Bösen freun.
Dann reiben sie sich gegenseitig auf,
Und ihre Wut zerfällt im Einzelkampf.
Oft hörst du auch erschallen neu Gebot,
Gesetz folgt auf Gesetz, weil der Monarch
Sie will befolgt und übertreten sehn.
Auch hörst du stets auswärt'gen Krieges Lärm,
Damit ich auf das angsterfüllte Volk
Noch mehr der Lasten häufen kann, und stets
Ins Land einführen fremder Söldner Schar.

[*Des dieux quelquefois etc.*] „Zuweilen läßt der Götter langmütige Geduld langsamen Schritts auf uns die Rache fallen," steht Akt I, Sc. 4.

[*Eh bien encore ce crime.*] Wohlan noch dies Verbrechen! Der französische Vers erfordert hier das auch von Voltaire gebrauchte encor (ohne e). — Steht daher encore irrtümlich in der Original-Ausgabe, so hätte es nicht immer wieder nachgedruckt werden sollen. Bei Maltzahn stehen freilich auch noch die offenbaren Fehler revivrons und le cris statt revivront und les cris! (S. 196.)

[**Acte** I, **Sc.** 4.]

Zeigt in Messene sich der vielbeweinte Sohn,
So ist für mich dahin langjähr'ger Arbeit Lohn.[1]
Glaub' mir, das Vorurteil des Blutes und der Ahnen
Wird rasch die Herzen all, ihn zu verteid'gen, mahnen;
Das Angedenken an des Vaters alten Thron,
Die eitle Sage, daß er selbst ein Göttersohn,
Der Mutter Wehgeschrei und angsterfüllte Klage
Zerstören meine Macht, der ich zu traun nicht wage.

[**Atto** II, **Sc.** 6] citiert von Lindelle a. a. O. III, 240.

O fiel der Schändliche in meine Hand,
Damit zunächst ich wüßte, ob am Mord
Anteil genommen der Tyrann. Dann würd'
Ich mit dem Beil zerspalten ihm die Brust,
Ausreißen ihm das Herz und mit den Zähnen
Zerfleischen und vernichten es. —

[1] Wörtlich „fünfzehnjähriger" (quinze), nicht „fünf", wie S. & T. übersetzen.

Stück 47.

[*Coup de Théâtre*, **den Aristoteles etc.**] bereits besprochen K. 234.

[**Acte** II, **Sc.** 1] in metrischer Übersetzung:

Merope: — — Nein, Nein! mein Sohn ertrüg' es nicht!
Und nicht so schrecklich war ihm der Verbannung Wehe,
Drin ihm die Jugend schwand, als diese schnöde Ehe.
Eurykles: Er würd' sie hassen, wenn in ungestörter Macht
Er stets nur an sein Blut und an sein Recht gedacht.
Doch hätte er gelernt aus seinem langen Leiden
Mit dem, was wahrhaft nützt, sich klüglich zu bescheiden,
Wenn er die Freunde zu befragen wär' bereit,
Und als Gesetz ansäh' nur die Notwendigkeit,
So würd' er sehn, daß nie im qualerfüllten Leben
Ein höher Liebespfand die Mutter ihm gegeben.
Merope: Weh mir, was sagst du da?
Eurykles: Der Wahrheit hartes Wort,
Zu dem dein Leid mich riß und meine Treue fort.
Merope: Du willst, daß äußrer Lohn den Abscheu überwinde,
Den gegen Polyphont unsäglich ich empfinde,
Und hast ihn selber doch so schwarz geschildert mir?
Eurykles: Ich kenne seine Wut und malt ihn schrecklich dir,
Er hat die Allgewalt, was feind ihm, zu verderben;
Bedenk, du liebst Ägisth, und er hat keinen Erben!

[**Roman des Chariton, den D'Orville herausgegeben.**] Chariton, ein griechischer Romanschreiber gegen das Ende des 5. Jahrhunderts nach Chr. aus Aphrodisias in Karien (wenn nicht Name und Geburtsort überhaupt nur fingiert sind), schildert in einem Romane die Liebesabenteuer des Chäreas und der Kallirrhoë. – Jakob Phil. D'Orville gab diesen Roman zu Amsterdam 1750 unter dem Titel: Charitonis Aphrodisiensis de Chaerea et Callirrhoë amatoriarum narrationum libri VIII mit sehr eingehenden Anmerkungen heraus; Reiske übersetzte ihn ins Lateinische, und Beck veranstaltete Leipzig 1783 eine neue Ausgabe in dieser Übersetzung. Dort steht die von Lessing angedeutete Stelle (Liber II, cap. XI) Seite 53. — Zum Verständnis derselben erwähnen wir, daß die schöne und liebreizende Kallirrhoë den vornehmen Syrakusaner Chäreas geheiratet hatte. Derselbe quälte sie aber durch Eifersucht

und ging in seiner blinden Wut soweit, seine junge Gattin, die bereits gesegneten Leibes war, zu erschlagen. Räuber hatten erfahren, daß Kallirrhoë mit reichen Kleinodien ausgestattet begraben sei; deshalb erbrachen sie das Grabgewölbe und — fanden die nur scheintote Frau zum Leben erwacht. Sie brachten sie als gute Beute nach Milet. Hier verliebt sich Dionysius sterblich in Kallirrhoë, und sie kämpft nun den schweren Herzenskampf, ob sie den Milesier heiraten soll. Sie selbst möchte lieber sterben, aber sie denkt an das Kind, das sie unter ihrem Herzen trägt, und redet dasselbe folgendermaßen an: „Du aber, o Kind, was erwählst du dir? Durch Gift zu sterben, ehe du die Sonne erblickst, und mit der Mutter beiseite geworfen und keines Grabes gewürdigt zu werden, oder zu leben und zwei Väter zu haben, einen angesehen in Sicilien, den andern in Jonien? Groß geworden würdest du leicht von den Verwandten erkannt werden, denn ich bin überzeugt, daß du deinem Vater ähnen wirst. Prächtig wirst du auf einer milesischen Trireme heimkehren, und mit Freuden wird Hermokrates seinen Enkel empfangen, der schon zu herrschen versteht. — Ja, du giebst, o Kind, deine Stimme gegen mich ab und gestattest mir nicht zu sterben." — Und so beschloß sie denn, nicht um ihrer selbst, sondern um des Kindes wegen zu leben und die Frau des Dionysius zu werden. —

[**Bei dem Euripides kannte sich Aegisth etc.**] d. h. doch nur nach der Erzählung des Hygin.

[*per combinazione d'accidenti*] „durch Verkettung von zufälligen Ereignissen" steht bei Maffei in der mehrerwähnten Zueignungsschrift.

Stück 48.

[**In den verwickelten Stücken sagt Diderot etc.**] — Der französische Philosoph und Dichter gab 1758 »Le père de famille. Comédie en 5 actes et en prose. Avec un discours sur la poésie dramatique« heraus. (Übersetzung von Lessing 1760. — Französische Ausgabe, zusammen mit dem Fils naturel. Berlin 1763 bei Nicolai. Wir citieren nach dieser.) Schon hinter seinem „Natürlichen Sohn" hatte Diderot seine dramatische Theorie

in 3 Gesprächen niedergelegt. Da er aber von seinen klassischen Landsleuten vielfach in Bezug auf diese neue Gattung des Drame sérieux angegriffen wurde, so entwickelte er nochmals in diesem Discours sur la poésie dramatique seine Ansichten. Lessings Dramaturgie bietet uns später Gelegenheit (St. 84 ff.), von diesen dramaturgischen Arbeiten, sowie von den beiden Dramen Diderots eingehender zu sprechen, deshalb erwähnen wir hier nur, daß die — im Auszuge — wiedergegebene Stelle in der Berliner Ausgabe Teil II, S. 211—217 steht. Es fehlen überall die ausführlich gegebenen Beispiele, welche sich meistens gegen die französischen Klassiker und besonders gegen Corneille wenden.

[**ein Zusammenhang von kleinen Kunstgriffen.**] Diderot a. a. O. pag. 215 sagt: un tissu de petites finesses.

[**wenn er Licht genug hat**] übersetzt Diderots Worte: s'il est assez instruit.

[**Nicht genug, sagt Hedelin.**] Der mehrfach genannte französische Schriftsteller spricht im 1. Kap. des 3. Buchs seiner Pratique du Théâtre von den Prologen zunächst beim Lustspiel, wo sie meistens eine Empfehlung des Dichters oder des gewählten Stoffes enthalten, und dann bei der Tragödie. Hier unterscheidet er 1. diejenigen, welche von einer Hauptperson gesprochen die Zuschauer in das Stück gleichsam einführen, indem sie das bis dahin Geschehene erzählen, und 2. die von Göttern gesprochenen. Die letzte Art von Prologen hält er hauptsächlich deshalb für noch fehlerhafter als die erste, weil den allwissenden Göttern auch gestattet ist, Zukünftiges vorherzusagen, so daß die Dichter durch ihren Mund die Entwicklung und die ganze Katastrophe den Zuschauern zu verkünden imstande sind. Erst von diesen Worten ab, d. h. von „dieses aber ist ein sehr merklicher Fehler“ giebt Lessing die Stelle in wörtlicher Übersetzung. Im weiteren Verlaufe seiner Deduktion kommt L. noch einmal auf das „Lehrbuch“, also auf Hedelin zurück, welcher die Prologe (Discours) als fehlerhaft bezeichnet, da sie »mêlent la représentation avec l'action théâtrale.« Es bleibt zu bemerken, daß an dieser Stelle das Wort représentation in der allgemeinsten Bedeutung von „Vorführung“ zu nehmen ist und von Lessing wohl durch „Erzählung“ wiedergegeben werden konnte.

Stück 49.

[Jon,] Tragödie von Euripides. — Merkur (Hermes) spricht den Prolog und erzählt, daß Phöbus einst die Tochter des Erechtheus, Kreüsa, zur Liebe gewaltsam zwang, und daß sie ihm einen Sohn geboren habe, den er (Hermes) auf Apollos Wunsch — da die Mutter ihn in einem Körbchen aussetzte — vor den Delphischen Tempel getragen. Die Priesterin habe ihn auferzogen und zum Tempelhüter bestellt, während die Mutter den Achäer Xuthos geheiratet habe. Da ihre Ehe kinderlos geblieben, so hätten sie sich jetzt nach Delphi gewandt, und Apollo wolle es so lenken, daß der im Tempel erzogene Jon (der spätere Stammvater der Jonier) seiner eigenen Mutter als Kind geschenkt werde.

Dann beginnt die Tragödie mit dem Hymnus des Jon, der mit Lorbeerreis den Tempel säubert, alles Unheilige fern hält und den Gott wie seinen Vater preist. Darauf wird er durch das Orakel Apollos als der Sohn des Xuthos bezeichnet und erregt dadurch den Zorn der Kreüsa, die sich von ihrem Gatten betrogen glaubt. Sie will deshalb den Jon durch Gift töten, aber ein Zufall verrät ihre Absicht, und schon stürzt Jon mit Bewaffneten herbei, um Rache zu nehmen. Da hindert die Pythia den Mord und bringt das Körbchen, in welchem sie einst das ausgesetzte Kind gefunden. Daran erkennt Kreüsa ihren Sohn, springt von dem Altare, auf den sie sich geflüchtet hatte, und erzählt dem Jon die Geschichte seiner Geburt. Die Göttin Athene erscheint, bestätigt das von Kreüsa Gesagte und enthüllt beiden die Zukunft.

[Hecuba] (Hekabe), gleichfalls eine Tragödie des Euripides. Den Prolog spricht der Geist Polydors. Das ist der jüngste Sohn des Priamos und der Hekuba, welchen Trojas König mit reichen Schätzen seinem Freunde Polymnestor, König des thrakischen Chersonesus, zugesandt hat, damit er ihn während der Belagerung Trojas schütze. Eine Zeitlang hat er es gethan; als aber Troja fiel, ermordete er goldgierig den Knaben und warf die Leiche ins Meer. Das alles erzählt der Geist des Erschlagenen; fügt auch noch hinzu, daß nunmehr seine unglückliche Mutter Hekuba als Gefangene des Königs Agamemnon an der Küste der thrakischen Insel, von Troja kommend, gelandet sei, und es heute erleben soll daß ihre Tochter Polyxena als Opfer für Achilles getötet werde. Da will er wenigstens einer Sklavin seine Leiche zeigen, damit ihm und der Schwester ein gemeinsames Grab durch die Mutter zu teil werde. — — Dieser Inhalt des Prologs bildet aller-

dings auch die Fabel der Tragödie, und es ist nur hinzuzusetzen, daß Hekuba als Rächerin des Sohnes auftritt und mit ihren Frauen den Polymnestor blendet und seine Kinder tötet. —

[**Schrecken und Mitleid**] besser Furcht und Mitleid, die beiden Haupthebel der Tragödie.

[**Whitehead,**] William, (1715—1785) Sohn eines Bäckers in Cambridge, zeichnete sich auf der Winchester Schule aus und wurde Lehrer in seiner Vaterstadt. Als Dramatiker schrieb er zwei unbedeutende Stücke „Der römische Vater“ und „Kreusa“. Dennoch wurde er Poeta laureatus. Vgl. Chambers a. a. O. I, 751. Auch Lessing erwähnt (Werke IV, 336)[1] den Dichter als einen noch Lebenden.

[**Euripides, der tragischste von allen tragischen Dichtern**] von Aristoteles so genannt. Poet. 13 — bereits besprochen K. 238.

[**Der Stagirit**] ist Aristoteles, der 384 v. Chr. zu Stagira, einer Stadt in Macedonien, geboren wurde. Er starb in Chalcis auf Euböa 322 v. Chr. Vgl. St. 90. L-M. 376 Anmerk.

[**Socrates**] obgleich 15 Jahre jünger als Euripides (er war geboren 470 v. Chr., während Euripides [nicht am Tage der Schlacht bei Salamis, sondern 5 Jahre früher] 485 das Licht der Welt erblickte), hat durch Umgang und Lehre einen bedeutenden Einfluß auf die sittlichen und religiösen Anschauungen des Dichters gehabt. Führte er selbst, wie Cicero sagt, die Philosophie vom Himmel auf die Erde und in die Wohnungen der Menschen, bewegte er sich vornehmlich auf dem Gebiete der Ethik und zwar in einer Weise, daß er bereits den Bruch mit den Überlieferungen des griechischen Altertums kennzeichnet, so bekundet auch Euripides in seinen Tragödien diese Umwandlung, um nicht zu sagen, diese Modernisierung des griechischen Geistes. Er verläßt die religiöse und ideale Höhe eines Äschylus und Sophokles und steigt in die Tiefe des menschlichen Gemütes, gleich wie Sokrates den Spruch des Chilon, der auch der Wahrspruch des Apollinischen Tempels zu Delphi war, „Erkenne dich selbst“ (*γνῶθι σαυτόν*), zu dem seinigen gemacht hatte.

[**aussetzen**] = wovon ausgehen, ebenso wie in der Vorrede zum Laokoon „da ich von dem Laokoon gleichsam aussetzte“.

[1] Ausgabe von Lachmann, siehe K. 79.

[*Narbas vous est connu?*] Voltaire Mérope Akt II, Sc. 2.

Merope: — — — Ist Narbas dir bekannt?
Ward wenigstens Ägisth jemals bei euch genannt?
Was ist dein Stand? Wer hat das Dasein dir gegeben?
Ägisth: Mein Vater ist ein Greis, und elend ist sein Leben;
Er heißet Polyklet; doch unbekannt mir ist
Der Narbas, den du nennst, und ebenso Ägisth.

[**Kummel einer Tragödie**] = hergebrachte, handwerksmäßige Routine derselben, ein neuer Beweis von der volkstümlichen Ausdrucksweise Lessings. So sagt er auch in Minna von Barnhelm Akt III, Sc. 2: „Mein Herr versteht den Rummel".

[**abgefäumter Straßenräuber,**] nach heutiger Orthographie abgefeimter; abfeimen, oder früher auch abfäumen, heißt den Schaum abschöpfen, abklären z. B. vom Honig ꝛc. und wird dann auch bildlich gebraucht, entspricht also am besten dem Begriff von „raffinierter Bösewicht".

Stück 50.

[**Becelli,**] Julius Cäsar, geb. 1683 zu Verona, erst Jesuit, seit 1710 aus dem Orden getreten, dramatischer Dichter und Herausgeber mehrerer Werke des Maffei, stirbt 1750. — Er rügt es also, daß man in den Ausgaben bereits aus dem Personenverzeichnisse deutlich ersehen kann, wer Ägisth sei. Die Anmerkung lautet: „Sogar bei Angabe der Namen hat sich jenes den Abdrücken der meisten Dramen gewöhnliche Versehen geltend gemacht, das Geheimnis zu entdecken, und folglich Lesern und Zuhörern das Vergnügen zu rauben, dadurch daß, wo Ägisth stand, Kresphont statt seines Namens gesetzt wurde." —

[**Aber noch immer Merope etc.**] Eine ironische Abweisung desjenigen Teils des Publikums, der von der Dramaturgie allerlei Theatergeschichten und nicht tief eingehende Erörterungen erwartet und gewünscht hatte. Lessing kümmerte sich um solche Leute nicht, er folgte vielmehr seinem Genius, der ihn im Fortschreiten der Dramaturgie immer mehr darin bestärkte, die einzelnen aufgeführten Stücke nur „als Vehikel anzusehen, an denen er seine Betrachtungen

über das Wesen des Dramas entwickelte.“[1] — Es kam hinzu, daß der gelehrte Streit mit Klotz, als dessen Frucht „Die antiquarischen Briefe“ bereits 1768 erschienen, ihn schon frühe vom Theater abzog und gewiß dazu beitrug, seiner ursprünglich populären Wochenschrift den Charakter gelehrter Abhandlungen und Exkurse zu geben. Es versteht sich von selbst, daß gerade in dieser veränderten Richtung der bleibende Wert der Hamburgischen Dramaturgie liegt.

[**Nicht eben derselbe Stoff, sagt Aristoteles etc.**] Im 18. Kap. seiner Poetik handelt A. davon, daß bei einer jeden Tragödie zwei Hauptteile, die Schürzung und die Lösung des Knotens (Verwicklung und Auflösung, πλοκὴ — λύσις) zu unterscheiden sind. — In der weiteren Erörterung bemerkt er (nach Stahrs Übersetzung): „Auch läßt sich ganz gut von einer Tragödie sagen, sie sei eine andere, oder sie sei dieselbe, ohne daß man dabei irgend die behandelte Fabel zum Maßstab nimmt, sondern nur das ins Auge faßt, ob die Tragödien dieselbe Verwicklung und Lösung haben.“

[**Von zwei Unbekannten . . . die es ihm übel nehmen etc.**] Vergleiche hiermit unsere Inhaltsangabe der Voltaireschen Merope (Akt II, Sc. 2) S. 227.

[**ohnfern einer Brücke über die Pamise.**] Der Pamisus ist ein Fluß in Messenien, der größte des Peloponnesus, der in den messenischen Meerbusen unweit Korone mündet. — Auffällig ist, daß Lessing ihn als Femininum gebraucht, da er doch im Griechischen ein Masculinum ist. (Auch Maffei sagt Akt I, Sc. 2 il Pamiso.) Wahrscheinlich hat ihn Voltaire verführt, der allerdings (Akt II, Sc. 2.) Aux bords de la Pamise sagt. —

[**Johann Ballhorn**] war ein Lübecker Buchdrucker (1531 bis 1599), welcher der gewöhnlichen Sage nach auf dem Deckel der Fibel statt der Henne auf dem Korbe mit Eiern einen gespornten Hahn neben die Eier stellte, und ausdrücklich darunter setzte: „verbessert durch Johann Ballhorn“. Seitdem nennt man jede vermeintliche Verbesserung, oder vielmehr Verschlechterung eine „Verballhornisierung“ und hat auch das Verbum „verballhornisieren“ gebildet. — Andere bestreiten die Richtigkeit des Faktums und

[1] Danzel und Guhrauer, a. a. O. Band 2. Seite 153.

leiten die Bezeichnung von einem sehr fehlerhaften Abdruck des Lübecker Stadtrechts durch J. B. her. (Das Brockhaussche Konversations-Lexikon führt als Quelle Grautoff, „Historische Schriften" Bd. 3, Lübeck 1836 an.)

[**Die übereilte Flucht, — — — über die Voltaire seinen Lindelle so spotten läßt**] bezieht sich auf Maffeis Merope Akt IV, Sc. 7 (siehe das Scenarium). Voltaire-Lindelle sagt (Œuvres III, pag. 241) als 13. Vorwurf: „Endlich kommt der greise Polydor ganz zu rechter Zeit und verhindert die Mutter, den Schlag zu führen. Man hätte nun geglaubt, daß dieser schöne Augenblick tausend interessante Momente zwischen Mutter, Sohn und zwischen beiden und dem Tyrannen hervorrufen würde. Nichts von alle dem: Ägisth entflieht und sieht seine Mutter nicht, er hat keine Scene mit ihr, und das ist wieder ein unerträglicher Mangel an Genie."

[*cette longue carrière de cinq actes etc.*] Voltaire klagt zunächst in seinem Briefe an Maffei (Œuvres III, 222) darüber, „daß es gewaltig schwer sei, die lange Strecke von 5 Akten ohne Episoden auszufüllen".

Stück 51.

[**Cheurier,**] Sohn eines Advokaten zu Nancy, war, wie Adelung (Fortsetzung zu Jöcher) sagt, ein französischer Schriftsteller von vielen Fähigkeiten, aber auch vielem Leichtsinn. Nach unstetem Leben starb er 1762 in Holland. Außer manchen ziemlich schlüpfrigen Erzählungen und Lustspielen schrieb er ästhetische Abhandlungen, z. B. Dissertation sur les progrès de la tragédie depuis les Grecs jusqu' à nous und die wahrscheinlich an unserer Stelle gemeinten: Observations sur le théâtre 1755.

[*Le Jaloux desabusé,*] (Der enttäuschte Eifersüchtige,) Lustspiel in 5 Akten und Versen, steht in der Pariser Ausgabe von 1731 im 2. Teil der Œuvres de M. de Campistron[1] pag.

[1] Campistron, (Jean Galbert, de) geb. 1656 zu Toulouse, seit 1673 in Paris und mit Racine bekannt. Er trat zuerst als Trauerspieldichter mit Beifall auf (Virginie, Tiridate, Andronic.). Außerdem schrieb er Lustspiele, Epîtres etc. Er war 30 Jahre lang Sekretär des Herzogs von Vendôme und starb in seiner Heimat 1723. — (Œuvres. Paris 1731 u. 1750. 3 Teile.)

153—241. Da Lessing selbst die Fabel des Stückes kurz angegeben hat, so brauchen wir nicht auf dieselbe zurückzukommen. Wohl aber wird es zum Verständnis von L-M. S. 217 (Verschiedenheit der Charaktere in dem Stücke des Campistron und Destouches) beitragen, wenn wir darauf hinweisen, daß die Hauptperson in dem Jaloux desabusé der Jurist Dorant mit dem Philosophen Arist auch nicht die geringste Ähnlichkeit hat. Er ist ein Lebemann, der die Arbeit scheut und nur das Vergnügen sucht; er liebt die Freuden der Tafel, der Jagd und des Spiels, so daß er gerade deshalb das bedeutende Vermögen seiner Schwester nicht gern herausgeben will. — In gleicher Weise ist seine Gattin Celia ein ganz anderes Wesen als Melite, die Frau des Philosophen. Während diese eigentlich schüchtern ist und gerade durch ihre zarte Weiblichkeit unser Interesse erregt, ist jene — ohne allerdings die Grenzen zu überschreiten — sich ihrer Reize wohl bewußt, liebt die Schmeichelei und die Anerkennung ihrer Schönheit, lächelt und scherzt mit den Männern gern und spielt deshalb mit Befriedigung ihre gefährliche Rolle, denn verliebtes Lächeln und verliebte Blicke sind für sie nur eine Bagatelle, „sobald das Herz in der That treu ist“. —

[**Die Stelle aus dem 2. Akt,**] Scene 2 ist von Lessing in gewandter Paraphrase wiedergegeben. Eine wirkliche Übersetzung kann man es insofern nicht nennen, als er an manchen Stellen das Original verkürzt und an einzelnen erweitert.

[**Dorante — — wenn er von seiner Frau verlangt**] bei Campistron Akt II, Scene 3. — Der Eifersüchtige will allerdings, daß Celia die Courmacher aus seinem Hause entfernt, ist aber außer sich darüber, daß seine Frau denselben geradezu seine Eifersucht als den Grund bezeichnen will, weshalb ihr Umgang mit ihnen aufhören muß. Dann muß er sich in der nächstfolgenden Scene gefallen lassen, daß Clitander und Erast sein Haus als das liebenswürdigste preisen, es mit dem des eifersüchtigen Damon vergleichen und über einen solchen dummen Ehegatten herziehen. Die kokette und schadenfrohe Celia lacht mit und fragt naiv oder boshaft, ob denn ein Eifersüchtiger nicht zu heilen wäre; das Dienstmädchen scherzt natürlich auch mit, bis endlich Dorant in kaum verhaltener Wut das Zimmer verläßt. —

[**Die prächtige Ausgabe der Werke**] von Destouches, Paris 1757, sowie die das Stück betreffenden Anekdoten sind bereits zu K. 72 erwähnt.

Stück 52.

[**Der Triumph der guten Frauen,**] Lustspiel in 5 Aufzügen in Prosa von Joh. Elias Schlegel (vergleiche K. 17), steht in den von seinem Bruder herausgegebenen „Werken" im 2. Bande und ist, wie dort bemerkt wird, zuerst 1748 unter dem Titel „Der Ehemann nach der Mode" gedruckt worden. Das Stück war zum Übersetzen ins Dänische bestimmt, ist aber nicht übersetzt worden. —

Gang der Handlung: Hilaria[1] ist nur ganz kurze Zeit die Gattin Nikanders[2] gewesen; dann hat dieser sie aus reiner Lust am zügellosen Leben verlassen und sich nicht weiter um sie bekümmert. Zehn Jahre später beschließt Hilaria, ihren Mann aufzusuchen, um ihn wo möglich wieder in ihre Arme und zu einem geordneten Lebenswandel zurückzuführen. Sie legt deshalb Männerkleider an und umschwärmt unter dem Namen Philint mit Nikander zugleich die von ihrem Manne Agenor aus reiner Launenhaftigkeit arggequälte Juliane. — In der edlen Absicht, auch diesem Verhältnis eine günstige Gestaltung zu geben, tritt die verkleidete Frau mit einer Sicherheit und Keckheit dem Nikander gegenüber, die selbst diesen viel gewiegten Don Juan in Erstaunen setzt. Juliane ist ihr (oder vielmehr ihm) gewogen, obwohl sie die Ausbrüche der Galanterie als pflichtgetreue Gattin zurückweist. Bei ihrem Manne findet sie deshalb aber keine Anerkennung, er ist launisch bis zum Äußersten und zwingt seine Frau, dem Balle zu entsagen, zu dem sie sich schon geschmückt hat, ja, er gewährt ihr nicht einmal das nötige Geld; sie hat Philints Vermittelung bei einer Geldsache annehmen müssen und möchte sich wenigstens von dieser Verbindlichkeit befreien. Deshalb soll ihr braves Kammermädchen Kathrine ihren Mann an die versprochenen Gelder

[1] Gespielt von Frau Böck, (Schröder, a. a. O. I, 142). Vgl. K. 151.

[2] Gespielt von Ekhof. Schröder setzt (a. a. O. II, 2, S. 17) in seiner Weise als Kritik hinzu: „einen Liebhaber, einen Wüstling!"

erinnern. Der aber ist so schmutzig, seine Versprechungen als leere Worte zu bezeichnen, stellt dabei dem sittsamen Kammermädchen nach und schenkt ihr Geld, um sie für seine saubern Anträge geneigt zu machen. Das brave, übrigens auch von dem wüsten Nikander und dem zum Trotz von Hilaria (Philint) verfolgte Mädchen übergiebt das ihr geschenkte Geld an Juliane und sagt, ihr Gatte schicke ihr dasselbe. Agenor freilich hat die Frechheit, alles zu leugnen und die Frau mit der Äußerung zu quälen, daß wohl einer der Liebhaber der gütige Geber sei. Er geht noch weiter, traut den empörenden Äußerungen Nikanders über seine Behandlung und Erziehung der Frauen, und schickt ihn ganz ausdrücklich zu Juliane. Während diese aber den Nichtswürdigen zurückweist, will der saubere Ehemann Kathrine zwingen, seine Wünsche zu erhören oder das Haus zu verlassen. — Inzwischen ist Nikander in große Geldverlegenheiten geraten und wird nur durch Philints Dazwischentreten vom Schuldturm befreit. Seine Dankbarkeit äußert sich ganz seinem Wesen gemäß: er will dem Philint irgend ein Frauenzimmer abtreten, das er liebt; dieser (Hilaria!) überbietet ihn und verspricht ihm eine Schwester von sich zuzuführen. „Das soll der Weg sein, wieder seine Liebe zu gewinnen" (unglaublich, daß die Frau noch überhaupt nach einer solchen Liebe strebt, sie sagt freilich (Akt 4, Sc. 2), daß sie nicht eifersüchtig ist!!). Es folgen dann wahrhaft empörende Scenen, in denen Agenor gegen Kathrine und seine Frau in Gegenwart Nikanders auf beleidigende Weise tobt, die erstere aus dem Hause jagt und der andern eine Person zur Aufsicht verspricht, auf die sie nicht eifersüchtig sein soll. — Schon möchte sich Juliane gegen eine solche Behandlung auflehnen, aber ihr zärtlicher Sinn gegen ihren Gatten überwiegt, und sie überläßt es Nikander und Kathrine, ihr zu helfen. — Im 5. Akt erscheint zunächst Philint in Frauenkleidern — also Hilaria — und entlockt in einem geschickten Dialog ihrem Manne das Geständnis seiner Liebe; darauf kommt die absonderliche Episode mit der neuen Gesellschafterin Agathe, einer durchaus anrüchigen Person, die gottlob! sofort durch Kathrine aus dem Hause getrieben wird, und endlich wird durch die wieder als Philint verkleidete Hilaria der Schluß und die Auflösung herbeigeführt. Sie dringt mit den feurigsten Liebes-

erklärungen in Juliane,[1] sie will mit ihr fliehen, und als diese alles zurückweist, fällt sie ihr zu Füßen. Kathrine hat verabredetermaßen Agenor herbeigeholt, der stürzt mit bloßem Degen auf Philint los und würde ihn erstochen haben, wenn — Hilaria sich nicht als Frauenzimmer deklariert hätte. — Nikander erkennt seine Frau wieder und ist höchst gerührt über die Güte derselben. Auch sie hat „Gelegenheit gehabt, sein Herz zu erkennen" (?) und verzeiht ihm seine Ausschweifungen, da er ja kein Tyrann ist. (!) Desgleichen bittet Agenor um Verzeihung und gelobt Besserung, obschon Kathrine an derselben ziemlich offenherzig zweifelt. Wir thun dasselbe in Bezug auf Nikander, der, weil er seine Frau wiedergefunden, an kein hübsches Mädchen mehr denken will! —

[**Dieses Lustspiel ist — eines der besten deutschen Originale.**] Schon nach der vorstehenden Inhaltsangabe und einzelnen in derselben gemachten Andeutungen können wir nicht umhin, unsere Verwunderung über Lessings Urteil (besonders auch noch in Verbindung mit L-M. 218 und 220) auszusprechen. Gewiß dachte der bescheidene Dichter nicht an seine Minna von Barnhelm, und der Kritiker ließ sich teils durch den Vergleich mit den früheren Werken Schlegels, teils durch die Lebendigkeit einzelner Situationen und den oft mit feiner Dialektik durchgeführten Dialog bestechen. — Wie sehr aber selbst die bedeutendsten Köpfe unter dem Einflusse der Geschmacksrichtung ihrer Zeit stehen, dürfte durch Lessing und Mendelssohn an dieser Stelle konstatiert werden. Welch neuer Beweis zugleich für die Misere unseres deutschen Lustspiels um 1767![2]

[**Der geschäftige Müßiggänger,**] Lustspiel in 5 Aufzügen, in Prosa, (Werke, Teil II) ist von J. E. Schlegel 1741 noch ganz unter Gottscheds Einfluß geschrieben und auch 1743 im 4. Teil

[1] Wie leicht hätte der Dichter die peinliche Unnatürlichkeit dieser und ähnlicher Scenen dadurch mildern können, daß er Juliane in das Geheimnis des verkleideten Philint eingeweiht hätte! Er würde den Zuschauer allerdings um einige pikante Situationen gebracht, demselben aber auch eine gute Portion moralischen Widerwillens erspart haben. —

[2] Gervinus sagt (Geschichte der deutschen Dichtung IV, 334) mit Bezug auf den „Triumph der guten Frauen": „Man wird erschrecken, wenn man sich die Mühe geben will, nachzusehen, welche rohe Sitten hier in feiner Gesellschaft geschildert werden, und wie nachsichtig Lessing schonen mußte, der dies Stück in der Dramaturgie auszeichnete, wenn er nur nicht Allen allen Mut nehmen wollte."

der Schaubühne abgedruckt worden. In der Kopenhagener Ausgabe spricht ein Vorbericht von der Hand des Bruders sich günstig über diese Erstlingsarbeit auf dem Gebiete des „komischen Theaters“ aus und enthält auch die von Lessing citierte Bemerkung, „daß manche in dem Stücke zu viel Witz gefunden hätten“. Freilich ist dies hier mehr als ein Tadel von einem sich überall und oft zur Unzeit breitmachenden Witze zu verstehen! — Es ist aber auch wirklich eine Strapaze, dies Lustspiel zu lesen, das in der langweiligsten Weise die alltäglichsten Menschen vorführt. Da ist Fortunat, der eigentliche Held, ein sogenannter Advokat, der sich freilich mit allerlei andern Dingen, Malerei, Musik u. dgl. m., nur nicht mit dem Jus beschäftigt hat, und den jetzt auch allerlei unnötige Dinge die Hauptsache, nämlich die Verteidigung eines Klienten, die Erlangung einer Stelle und einer Braut verfehlen lassen. Die Mutter nimmt den Sohn gern in Schutz, der Stiefvater Sylvester aber, ein Meißner Pelzhändler, ist zu praktisch und eben nur in seinen Pelzhandel vertieft, als daß er mit dem Sohne harmonieren könnte. — Ein zweiter Jurist, Renntier, entspricht seinem Namen, ist rastlos thätig und jagt dem Fortunat Amt und Braut ab. Sonst giebt es noch ein faules Fiekchen, und ein pedantisch ordentlich Lieschen, und etliche andere Personen mehr, welche unsere Langeweile erhöhen. Höchstens könnte man sich den ungestümen Kaufmann Sturm (oder Strom) mit seinem derben Poltern gefallen lassen, wenn es nur nicht unglaublich wäre, daß er wirklich diesen Fortunat für seinen Sachwalter ansieht.

[**Der Geheimnißvolle,**] Lustspiel in 5 Aufzügen, in Prosa 1746. (J. E. Schlegels Werke. Band II.) Der Verfasser erklärt in der Vorrede, daß Molière ihm in seinem Misanthropen[1] den

[1] Der französische Lustspieldichter läßt in seiner gefeierten Charakterkomödie, Akt II, Sc. 4 (nach andern Ausgaben Sc. 5), sich im Salon der Celimene die Courmacher derselben versammeln, und zum Entsetzen des guten und edlen, aber in seiner sittlichen Strenge übertreibenden Alcest dieselben mit ihren Lästerzungen über eine ganze Anzahl von guten Bekannten herfallen. Celimene ist vor allen scharf in ihrem absprechenden Urteil. Sie spricht auch die in der Anmerkung abgedruckten Verse über den von Clitander genannten Timant. — Es dürfte von Interesse sein, darauf hinzuweisen, daß Frau Prof. Gottsched den Misanthropen in Prosa übersetzte, und ihr Gatte diese Übersetzung in der deutschen Schaubühne 1. Teil 1742 abdrucken ließ. Die für das deutsche Theater arbeitende Frau Professorin gab den französischen Personen deutsche, bezeichnende Namen: Alcest heißt Herr von Eigenfels, Celimene die Baroneß

Charakter der Hauptperson vorgezeichnet habe, daß es ihm aber erst nach mehrfachen Versuchen gelungen sei, dieses Vorbild glücklich aufs Theater zu bringen, besonders deshalb, weil es doch unmöglich gewesen wäre, einem Geheimnisvollen einen (dem dramatischen Schematismus der damaligen Zeit unentbehrlichen) Vertrauten zu geben. — Das vorliegende Lustspiel zeigt nun allerdings einen nicht unbedeutenden Fortschritt gegen „den geschäftigen Müßiggänger“ und mag vielleicht in den ersten Akten mit einigem Interesse gesehen worden sein, besonders wenn man von der Unsitte der Zeit befangen, nicht zu viel darauf gab, daß Diener und Dienstmädchen sich allzusehr in den Vordergrund drängen. Anfangs ist auch noch der Geheimnisvolle, Herr von Abgrund, mit seinem ängstlichen Versteckspiel ziemlich komisch oder wenigstens lächerlich. Später langweilen die breit ausgesponnenen, auf nichts auslaufenden Intriguen und Verkleidungen. Ebenso wenig kann man sich für die Zuneigung des Fräulein Amalia zu einem solchen Menschen interessieren. Die schließliche Entwicklung des Ganzen ist ziemlich an den Haaren herbeigezogen. Ein Graf von Bährenfeld verfolgt einen Landstreicher und Industrieritter, wird durch falschen Verdacht auf Herrn von Abgrund aufmerksam, läßt ihn arretieren und erkennt in ihm — seinen Sohn, den er weit von da auf Reisen wähnte. „Der Geheimnisvolle“ hatte ihn eben absichtlich auf eine falsche Spur gelenkt, um sich ungestört dem Fräulein Amalia nähern zu können. Nun steht dem Glücke der Liebenden, die es demnach viel bequemer hätten haben können, nichts im Wege, nur wünscht der Geheimnisvolle, „daß die Verbindung noch geheim gehalten werde.“ Dafür, daß dies nicht geschieht, wird sein personifizierter Kontrast, Herr von Glocke, ein Schwätzer ersten

von Stachelberg: Clitander Herr von Gutleben u. s. w. — In unserer Scene sagt also Gutleben: Auch der von Tiefenberg, meine gnädige Frau, ist noch ein feiner Mensch. — Darauf erwidert die Baroneß: „Ach, der ist vom Haupt bis zum Fuße lauter Heimlichkeit! Wenn er einem begegnet, so wirft er nur einen verwirrten Blick von sich, und ist immer geschäftig, ob er gleich nichts zu thun hat. Alles was er vorbringt, begleitet er mit eigenen Gebärden, er martert die Leute mit seinen Komplimenten bald zu Tode. Alle Augenblicke hat er, um das Gespräch zu verderben, (?) einem ein Geheimnis zu sagen, und dies Geheimnis ist nichts. Aus der mindesten Kleinigkeit macht er eine große gewichtige Sache, und sagt den Leuten sogar den guten Morgen ins Ohr.“ —

Ranges, übrigens eine wohl gelungene Kopie des französischen „Marquis“, Sorge tragen. —

[**Der Mißtrauische,**] Lustspiel in 5 Aufzügen, in Prosa (Cronegks[1] Schriften Teil I, Seite 25—168), stellt in ermüdender Breite das Gebaren des über alles vernünftige Maß argwöhnischen Timant dar. Das Mißtrauen ist bei diesem jungen Manne nicht etwa ein nebenherlaufender, durch andere tüchtige Eigenschaften aufgewogener Charakterfehler, sondern eine bis zum Wahnsinn gesteigerte Krankheit. „Er gehört ins Tollhaus“ ist deshalb das öfters wiederkehrende Urteil der Personen, die mit ihm zu thun haben und von ihm in der schlimmsten Weise gequält werden. Daß er demnach keine wirkliche Gegenliebe bei Climenen finden kann, liegt auf der Hand, und so wäre es besser gewesen, wenn das junge Mädchen dem braven Damon, den sie innig liebte, ohne weiteres zur Gattin gegeben wäre. Dann hätte freilich dem Lustspiel (?) die tugend- und phrasenreiche Episode gefehlt, in welcher die Liebenden ihre Liebe opfern, damit Climene als gehorsame Tochter an Timants Seite — natürlich doch ihrem Unglück entgegengehe. — Das lag aber nicht in des Dichters Absicht, und deshalb läßt er seinen Mißtrauischen endlich sich selbst erkennen, auf Climenens Hand verzichten und diese in die Hand des treu bewährten Damon legen. Er selbst will versuchen, seinen bösen, ihn vor allen Dingen unglücklich machenden Fehler abzulegen. Das wird ihm schwerlich gelingen, und deshalb müssen wir ihn mit Lessing bemitleiden, denn über ihn zu lachen wird wohl niemand imstande sein. —

[**Praß.**] Vergl. K. 51.

[**Ich las, sagt Einer von ihnen u. s. w.**] Wie in der Anmerkung von Lessing selbst gesagt wird, ist dies Moses Mendelssohn. In den „Briefen, die neueste Litteratur betreffend“, finden wir die über J. E. Schlegel urteilenden Briefe (vom 17., 24. u. 31. Januar 1765) mit **D.** unterzeichnet. Wir wissen aber auch schon sonst, z. B. durch Nicolai zu Lessing, Werke VI, 20, daß **D.** ebensogut wie **Z.** die Chiffre des M. Mendelssohn in den Litteraturbriefen war.

---

[1] Über Cronegk vergl. K. 20.

Zweiter Band.

Stück 53.

[**Cenie.**] Vgl. K. 145. [**Frau v. Graffigny**] ebendaselbst.

[**Ist ein Werk des Abt's von Voisenon.**][1] Viel richtiger dürfte es sein, wenn La Harpe (Cours de Littérature XI, 20) Cenie eine schwache Kopie von der „Gouvernante" des Nivelle de La Chaussée nennt.

[**Es war in Versen.**] Ich habe zwar nicht alle 81, aber allerdings eine auffallend große Anzahl von Versen gefunden, welche freilich alle das von Lessing hervorgehobene Gepräge der Prosa an sich tragen:

z. B. Quoi mon frère serait amoureux de Cénie —
oder Je la seconderai. — Laissez-moi terminer —
oder S'unir à un mari que l'on ne peut aimer —
oder Tout devient tyrannique, on fléchit sous le joug u. a. m.

Gewiß liegt darin aber noch kein Beweis, daß das Stück ursprünglich in Versen geschrieben war, und will man einen bestimmten Beweis vom Gegenteil haben, so bietet sich ein solcher an ein paar Stellen in zwei aufeinander folgenden, gleichmäßig 12silbigen und doch **nicht** mit einander **reimenden** Reihen dar, z. B.:

Manquerais-je à Cénie, en me jetant aux pieds
De Dorimond en lui déclarant mon amour.

[**Das Frauenzimmer überhaupt sagt Rousseau**] in dem bereits K. 190 f. besprochenen Briefe an d' Alembert Œuvres VIII, 315. Anmerkung). Nach dem Sprachgebrauche seiner Zeit übersetzte Lessing »Les femmes« durch „das Frauenzimmer". Außerdem wäre zu bemerken, daß im französischen Original für „jene erhabenen Schwünge" ces transports sublimes steht.

[1] Claude Henri Fusée de Voisenon aus Melun (1708—1775) wird von Gräße (Handbuch der allgemeinen Litteratur-Geschichte III, Abteil. 1 S. 247) als höchst sittenlos bezeichnet und als Verfasser des gut angelegten und gut geschriebenen Lustspiels La Coquette fixée (1746) genannt. Œuvres complètes. Paris 1781. 5 Teile.

[*Ce n'est pas à une femme* . . .] steht in demselben Briefe (Œuvres VIII, 262. Anmerkung). Rousseau hatte im Texte gesagt, daß die Vorführung edler und tugendhafter Frauen auf der Bühne Jünglingen leicht zum größten Schaden gereichen könnte, wenn sie in der wirklichen Welt eine Constance (Natürlicher Sohn von Diderot) oder eine Cenie zu finden glaubten. Er setzt in der Anmerkung hinzu: „Ich citiere hier absichtlich Cenie, obwohl das reizende Stück das Werk einer Frau ist. Denn da ich ehrlich die Wahrheit suche, so will ich selbst das meinen Ansichten Widerstrebende nicht verbergen. Ich spreche auch nicht einer einzelnen Frau, sondern nur den Frauen überhaupt das Talent der Männer ab, und umsomehr achte ich dasjenige der Verfasserin der Cenie ganz besonders, weil ich mich über ihre Reden zu beklagen habe. Ich huldige ihr aufrichtig und ohne Nebenabsicht, wie es stets das Lob ist, welches aus meiner Feder hervorgeht." —

[**Dieser Abt . . . hat für die Favart[1] gearbeitet.**] Daß der galante Abbé mit dieser Schauspielerin in sehr vertrautem Verhältnis gestanden hat, ist bekannt. Voltaire nennt ihn deshalb in einem Briefe vom 4. September 49 (Œuvres LVIII, 287) Abbé Greluchon, d. h. „Hähnchen im Korbe" und bittet ihn ohne weiteres, Madame de Voisenon zu grüßen. Er mag also wohl an ihren Bühnenwerken Anteil haben.

[**Die komische Oper, Annette und Lubin**] kenne ich nur ihrem Inhalte nach aus den Contes Moraux von Marmontel

---

[1] Madame Favart (geborne Marie Justine Benedicte Duronceray (1727—1772), war die als Sängerin gefeierte Frau des (K. 62) genannten Schauspielers, Operetten- und Lustspieldichters Charles Simon Favart. Sie glänzte als Soubrette, entzückte z. B. in der Servante maitresse (K. 215) als Zerbine und wird auch als Verfasserin von Operetten genannt. Beaurans, der französische Bearbeiter der Serva Padrona, widmete ihr sein Liederspiel mit den Versen:

> Nature un jour épousa l'Art,
> De leurs amours naquit Favart,
> Qui semble tenir de sa mère
> Tout ce qu'elle doit à son père.

in deutscher Übersetzung etwa:

> Natur und Kunst — ein liebend Paar —
> Vermählten sich, und Frau Favart,
> Ihr Kind, der Mutter das verdankte,
> Was durch den Vater sie erlangte.

(K. 87 f.) I, 302 ff. Dort wird uns in naiver Weise ein jugendliches, ländliches Paar geschildert, das zusammen schon als Kinder die Dorfherde weidet, harmlos miteinander lebt und aufwächst, bis in reiferem Alter Amtmann und Pfarrer des Ortes über die Folgen eines solchen Zusammenlebens sittlich empört sind. Das Schlimmste ist, daß Annette und Lubin Geschwisterkinder sind und sich deshalb nach den Satzungen der Kirche nicht heiraten können. Rührend ist die Klage des Mädchens, das sich Mutter fühlt, und sich durch das Vorurteil der Schande preisgegeben sieht. Ein offenes Geständnis bewegt den Gutsherrn, bei dem Papste um Dispensation einzukommen, und Benedict XIV. bewilligt dieselbe![1]

[**einer Frau von vier und fünfzig Jahren.**] Es ist selbstverständlich Frau v. Graffigny und nicht Madame Favart.

[**Die Frauenschule von Molière,**] l'école des femmes, (5 Akte, Verse) wurde zum erstenmale am 26. Dezember 1662 aufgeführt. Wir geben zunächst den Inhalt: Arnolph,[2] oder wie er sich, um die böse Anspielung zu vermeiden, lieber nennt, Mr. de la Souche, will trotz des Abratens seines Freundes Chrysale ein Mädchen vom Lande, Agnes,[3] heiraten, welches er selbst nach seinen eigenen Grundsätzen in einem entlegenen Kloster hat erziehen lassen, so daß es vollständig unwissend geblieben ist, und nur beten, nähen und stricken kann. Er hofft auf diese Weise gegen alle Untreue geschützt zu sein, muß aber zu seinem Entsetzen von Horace, dem Sohne seines besten Freundes, nachdem er ihn freundlich empfangen und ihm Geld gegeben hat, erfahren, daß derselbe in Agnes verliebt ist und daß er alles daran setzen will, um den einfältigen Hüter derselben zu prellen. In seiner Verzweiflung fällt Arnolph über die dummen Dienstleute, die er zu Wächtern der Agnes bestellt hat, her und beginnt dann Agnes auszuforschen. Sie erzählt

[1] Was das Libretto des Singspiels betrifft, so ändert es, wie ich aus S. & T. ersehe, den in der Erzählung gegebenen Stoff dahin, daß sich Amtmann und Gutsherr in Annette verlieben, und der letztere sie sogar gewaltsam auf sein Schloß bringen läßt. Lubin befreit aber die Geliebte, und der Gutsherr giebt den rührenden Bitten des jugendlichen Paares nach und erteilt die Erlaubnis zur Trauung.

[2] Arnolph war der Name des Heiligen, den der Spott des Mittelalters für den Schutzpatron der betrogenen Ehemänner ausgab. Vergleiche Fritsche, Molière-Studien, S. 1 f.

[3] Über dieses Urbild der Agnesenrollen vergl. K. 62.

dann auch in der naivsten Weise, daß ein junger Mann sie zunächst gegrüßt und dann um ihre Gesellschaft gebeten habe, weil sein durch ihre Augen verwundetes Herz nicht anders heilen könne. Der junge Mann sei sehr liebenswürdig gewesen, habe die reizendsten Dinge von der Welt gesagt, sie fortwährend geküßt und ihr auch — ein Band geraubt. Arnolph erkennt, daß nur eine sofortige Heirat ihn retten kann, und befiehlt der erstaunten und betrübten Agnes, den jungen Galan bei seinem nächsten Erscheinen entschieden zurückzuweisen und ihm einen Stein an den Kopf zu werfen. Das thut Agnes auch, aber sie wickelt um den Stein einen Brief, in dem sie in kindlich offener Weise dem Horace ihre Liebe gesteht. — Arnolph hört nicht nur den Inhalt dieses Briefes, sondern auch die schlimmsten ihn betreffenden Schimpfworte aus dem Munde des Horace, und wird von ihm sogar gebeten, eine neue Zusammenkunft mit dem jungen Mädchen zu vermitteln. Über solche Dinge ist der Alte außer sich, möchte sich selbst ohrfeigen und ärgert sich am meisten, daß Agnes bei seinem Zorn und seinem Toben ganz ruhig bleibt. — Das steigert sich so immerfort, denn Horace erzählt ihm, daß er bei Agnes gewesen, und daß diese ihn in einen Schrank versteckt habe, als der alte Eifersüchtige gekommen sei; voller Freude setzt er hinzu, daß Agnes ihn in dieser Nacht auf einer Leiter in ihr Zimmer lassen wird. Das geht dem Manne, der durch seine Erziehung ganz andere Resultate erzielt zu haben meint, doch über allen Spaß; natürlich will er die Zusammenkunft verhindern und schwört in größter Aufgeregtheit seinem ruhigen und anders denkenden Freunde Chrysale, daß es keinem gelingen soll, das ihm gehörende junge Mädchen zur Untreue zu verlocken. Seine Dienstleute sollen ihm beistehen, dem galanten Herrn auflauern und ihn tüchtig durchprügeln. — Was daraus geworden, erzählt Horace wieder dem armen Arnolph: Man habe sich auf ihn gestürzt, als er bereits die Leiter erklommen, er sei hinuntergefallen, und die Leute hätten sich aus Angst, ihn getötet zu haben, laut jammernd entfernt; die erschreckte Agnes sei hinzugekommen und hätte gelobt, nicht mehr zu ihrem Vormunde zurückzukehren. Ihre gegenseitige Liebe sei eine reine und aufrichtige, er werde Agnes heiraten, bäte aber den Arnolph, ihm beizustehen und die Geliebte für kurze Zeit in sein Haus aufzunehmen. Arnolph lacht

selbstverständlich ins Fäustchen, nimmt die sich sträubende Agnes mit sich und giebt sich dann zu erkennen. Aber weder Wut noch Zärtlichkeit machen auf das Mädchen Eindruck; schon ist er willens, sie in ein Kloster einzusperren, da löst sich der Knoten in ziemlich romanhafter Weise. Agnes ist keine Bäuerin, sondern die Tochter eines Freundes von Horaces Vater. Der kommt selbst, um seinen Sohn mit dieser Angelika zu vermählen. — Arnolph ist der Geprellte, und die Liebenden sind glücklich. —

[**Die Ehestandsregeln,**] Akt III, Scene 2 sind ganz im Sinne Arnolphs, also beschränkt und abgeschmackt genug. Nach einer feierlichen, langausgesponnenen Einleitung übergiebt er der jungen Agnes ein poetisches Machwerk, betitelt: „Ehestandsregeln (maximes du mariage) oder Pflichten und tägliches Verhalten einer verheirateten Frau.“ Agnes muß die zehn ersten Ehestandsregeln vorlesen, alle laufen auf engherzige Eifersucht hinaus und gipfeln in der siebenten, welche besagt: die Frau darf weder Schreibzeug noch Papier und Feder haben, denn in einer ehrsamen Haushaltung schreibt der Mann allein!

[**Die Männerschule,**][1] l'école des Maris (3 Akte, Verse) wurde zum erstenmale am 24. Juli 1661 aufgeführt und ist das erste Stück, das Molière selbst und freiwillig drucken ließ (siehe die Dedikation à Monseigneur le Duc d'Orléans vor dem Stücke).

Inhalt: Sganarelle (der seitdem bleibende Typus eines mürrischen, eifersüchtigen und schließlich geprellten Sonderlings) und Arist (das Vorbild eines verständigen, ehrenwerten Mannes) haben zwei Schwestern nach dem Tode der Eltern derselben in ihr Haus genommen. Jeder erzieht eine derselben, natürlich nach ganz verschiedenen Grundsätzen, so daß Isabelle wie eine Gefangene gehalten, jedes Vergnügens beraubt und von Sganarelle eifersüchtig bewacht wird, da er sie selbst heiraten will. Arist läßt dagegen der Leonore freies Spiel und will sie auch gar nicht zwingen, ihn zu heiraten, da er viel älter als sie ist. Vergeblich sind die eindringlichen Ermahnungen des Arist; Sganarelle hält seine Methode für die einzig richtige, lästert und spottet über den vernünftigen Bruder und will, um seine Isabelle zu bewahren, möglichst bald wieder auf sein Landgut zurück. Inzwischen umschwärmt aber der junge Valer bereits das sich gegen den Zwang sträubende Mädchen, obschon er sich ihr bis dahin nicht nähern und ihre Gefühle für ihn erfahren konnte. **Akt II:** Isabelle nimmt zu einer List ihre Zuflucht. Sie läßt dem Valer durch Sgana-

[1] Daß Molière in der „Männerschule“ die Adelphen des Terenz benutzt hat, wird St. 70 L-M. 298 besprochen werden.

relle sagen, daß er sie nicht weiter verfolgen solle, da ihr Herz ihrem Vormunde gehöre. Dieser letztere ist entzückt über die Früchte seiner Erziehung, besonders da Isabelle in ihrer List fortfährt und durch ihn an Valer einen Liebesbrief sendet, den sie von jenem erhalten zu haben vorgiebt. Der glückliche Valer spielt nun dem Sganarelle gegenüber den Entsagenden und bittet ihn nur noch, Isabellen zu versichern, daß seine Liebe stets eine reine Herzensneigung gewesen sei und bleiben werde, wenn er auch den ausgezeichneten Eigenschaften des Vormundes weiche. — Der eitle Narr bestellt alles getreulich, geht noch einmal als Bote zu Valer und bringt ihn sogar mit in sein Haus, auf daß Isabelle ihm noch einmal selbst sage, daß seine Pläne, sie mit Gewalt zu entführen, sie in die höchste Aufregung versetzen. In sehr geschickter Weise wiederholt nun Isabelle das Geständnis ihrer Liebe und bittet dringend, sie durch baldige Heirat von ihrer Sorge zu befreien. Natürlich bezieht Sganarelle alles auf sich, während der glückliche Valer ihr verspricht, daß sie in drei Tagen von dem verhaßten Wesen befreit sein soll. Sganarelle bedauert den „armen Burschen" und ist so verliebt in seine „treue" Isabelle, daß er bereits am nächsten Tage Hochzeit feiern will. — Akt III: Diese Beschleunigung zwingt Isabelle zu neuer List. Sie klagt Sganarelle, daß ihre Schwester Leonore den Valer liebe, über seinen Entschluß, den Ort zu verlassen, untröstlich sei, und sie gebeten habe, diese Nacht in ihrem Zimmer verweilen zu können, damit sie mit verstellter Stimme von dort aus dem Valer einige Liebesworte zuflüstern könne, und dieser glauben solle, Isabelle spräche mit ihm. — Sie stellt sich entrüstet über einen solchen Antrag, will sogleich die Schwester aus ihrer Stube fortschicken und bittet nur den Sganarelle, das Mädchen ungehindert gehen zu lassen, damit der Skandal vermieden werde. — Der schadenfrohe Narr, der sich schon freut, wie sein Bruder für seine schöne Erziehung belohnt wird, läßt es geschehen und sieht mit an, wie das junge Mädchen (es ist selbstverständlich Isabelle) aus dem Hause schleicht und sich in Valers Schutz begiebt. — Nun holt er einen Kommissar und einen Notar, klopft dann seinen Bruder Arist heraus, erzählt ihm höhnisch das Vorgefallene und sieht die einzige Rettung für den guten Ruf der Familie darin, daß jene beiden im Hause Valers sofort den Heirats-Kontrakt unterzeichnen. Arist kommt gar nicht zu Wort, Sganarelle überschreit ihn stets und zwingt ihn, seine Einwilligung zu geben. Da kommt Leonore von dem Balle zurück, auf welchem ihr Pflegevater sie auch ganz bestimmt vermutet hatte. Wie groß ist demnach das Entsetzen des Sganarelle, als Valer mit der ihm nunmehr rechtlich verbundenen Isabelle aus dem Hause tritt! Er kann weiter nichts als alle Weiber verfluchen. —

[**Trublet,**] Joseph, geb. 1697 in der französischen Hafenstadt St. Malo, gest. daselbst als Kanonikus 1770, ist als Schriftsteller durch 3 Werke bekannt geworden: 1. Essais de littérature et de morale; 2. Panégyriques des Saints und 3. Mémoires pour servir à l'histoire de MM. de la Motte et de Fontenelle. Er hatte aber die Unvorsichtigkeit begangen, Voltaires Eitelkeit

dadurch zu verletzen, daß er auf dessen Henriade Boileaus Vers: »Et je ne sais pourquoi, je bâille en la lisant« anwandte. Der Diktator des französischen Parnaß geißelte ihn unbarmherzig in seinem Pauvre diable, und der Vers »Il compilait, compilait, compilait« hat den in mancher Beziehung beachtenswerten Trublet für alle Zeit zu einem unselbständigen Kompilator gestempelt. — Vergl. über Trublet: Histoire élémentaire et critique de la littérature par Lefranc (Paris 1841) pag. 173 f. — Auch Goethe: Anmerkungen zu Rameaus Neffen, Werke XXIX, S. 363.

[**Fontenelle,**] Bernard le Bouvier (oder le Bovier), der Neffe Corneilles, war geboren zu Rouen 1657, widmete sich zunächst der Rechtswissenschaft und sodann in Paris der schriftstellerischen Laufbahn; von 1699—1741 war er secrétaire perpétuel der Académie des Sciences, erreichte, von seinen Zeitgenossen bewundert, ein sehr hohes Alter und starb zu Paris 1757, vier Wochen vor seinem hundertjährigen Geburtstage. — Er hat als Dichter Dramen, Fabeln, Epigramme und Schäfergedichte geschrieben; unter seinen prosaischen Schriften sind hervorzuheben Dialogues des Morts, Entretiens sur la pluralité des Mondes, Mémoires de l'Académie des Sciences und eine Histoire du théâtre français jusqu' à Pierre Corneille. —

[**Scarron**[1] — — **die vergebliche Vorsicht,**] La précaution inutile (in der mir vorliegenden Ausgabe, Amsterdam 1752, Tome III, pag. 313—377) ist die erste von den tragikomischen Novellen und erzählt in umständlich leichtfertiger Weise die galanten Abenteuer eines jungen, reichen Spaniers, Don Pedro. Weil er dabei die Erfahrung macht, daß schöne und geistreiche Frauen für ihre Männer höchst gefährlich sind, so möchte er nur eine unerfahrene und dumme heiraten. Vergeblich warnt ihn unter anderm eine reizende Herzogin, die auch ihr Liebesspiel mit ihm getrieben, aber dabei in geistreicher Weise die Ehre ihres Gatten zu wahren glaubt, vor solchen albernen und gefährlichen Grundsätzen. Er

[1] Paul Scarron, geb. 1610 zu Grenoble, verlahmte und verkrüppelte nach einer lustig verlebten Jugend, behielt aber seine gute Laune und heiratete sogar 1652 Mademoiselle D'Aubigné, die spätere Frau v. Maintenon; stirbt zu Paris 1660. — S. ist ein komischer, burlesker Dichter, besonders bekannt durch seinen Roman comique und die travestierte Äneïs. Seine Œuvres complètes erschienen in Paris 1739. (10 Bde.) 1786. (7 Bde.) —

heiratet ein unschuldiges, unerfahrenes Kind; seine Laura ist eine Agnes vom reinsten Wasser und wird von ihm noch in ihrer Unerfahrenheit bestärkt. Aber schon die erste Abwesenheit des Mannes bringt der unschuldigen Laura Gefahr; ein Galan wird ihr schlimmer Lehrmeister, und der zurückkehrende Gatte muß es aus dem eigenen Munde der offenherzigen Frau hören, daß alle seine Vorsicht nicht nur umsonst gewesen ist, sondern ihn gerade zum Betrogenen gemacht hat.

[**Die spaßhaften Nächte,**] Le piacevoli notti von Giovani Francesco Straparola[1] enthalten 74 Märchen und Erzählungen meistens erotischen Inhalts und führen ihren Titel von 13 nächtlichen Zusammenkünften, in denen ähnlich wie im Dekamerone des Bocaccio elf Damen in einer durch das Los bestimmten Reihenfolge lustige Geschichten vortragen und zum Teil noch Rätsel in Sonettenform hinzusetzen. Mir liegt außer einer unvollständigen deutschen Übersetzung (Wien 1791, 2 Teile) eine französische Übersetzung von Jean Louveau und Pierre de la Rivey (Rouen 1601 in 12°) vor. In dieser »Les Facecieuses Nuicts du Seigneur Jean François Straparole« ist die von Molière benutzte Erzählung die 4. in der 4. Nacht und steht Livre I, Blatt 170—177. Der durch eigene Schuld betrogene Ehegatte ist hier der Doktor Raimund Brunello; er hat seinen Freund, den portugiesischen Prinzen Nerino, mit seiner Frau bekannt gemacht, ohne ihm zu sagen, wer die Dame ist. Jener berichtet nun treulich die daraus entstehenden galanten Abenteuer dem armen Doktor, der zuletzt aus Gram stirbt, als die beiden Liebenden auf und davon gehen.

[**Die Frauenschule, sagt Voltaire**] nämlich Œuvres 47, S. 143, wo er in seinen »Mélanges littéraires« das Leben Molières und eine ganz kurze Besprechung seiner einzelnen Werke giebt.

[**In der Kritik der Frauenschule.**] Lob und Tadel ergossen sich gleichmäßig über Molières »École des femmes«. Der letztere kam von Leuten, die sich getroffen fühlten, oder von prüden Personen, die an einzelnen Ausdrücken Anstoß nahmen und daher das

[1] Der italienische Schriftsteller Giovani Francesco Straparola stammte aus Caravaggio bei Cremona und schrieb sein Werk um 1550 in Venedig. Sonst ist von seinem Leben weiter nichts bekannt, wenn nicht etwa Julius Brakelmann in seiner, mir nicht zugänglich gewesenen, Doktordissertation über Straparola, Göttingen 1867, nähere Aufschlüsse gegeben hat.

Ganze verdammten. Molière hatte die Lacher auf seiner Seite, aber er wollte auch noch die Tadler lächerlich machen und schrieb deshalb jene Kritik in dramatischer Form, la critique de l'école des femmes, in welcher eine preciöse Dame, ein lächerlicher Marquis und ein eifersüchtiger Dichter das Stück angreifen, zwei Damen dagegen und ein Chevalier (Dorant) dasselbe verteidigen. Bei dieser Gelegenheit sagt Dorant (Sc. 7. — Œuvres I, pag. 529): „Es ist nicht wahr, daß das ganze Stück nur aus Erzählungen besteht. Man sieht manche Handlung, die auf der Bühne vor sich geht, und außerdem sind die Erzählungen nach der Anlage des Stückes selbst Handlungen, weil sie sich ganz unschuldig an die dabei beteiligte Person wenden, welche dadurch fortwährend in eine für den Zuschauer ergötzliche Verwirrung gerät und bei jeder neuen Nachricht alle möglichen Maßregeln ergreift, um sich vor dem gefürchteten Unheil zu schützen." — Daß diese „Kritik der Frauenschule" die Veranlassung zu dem »Impromptu de Versailles« gegeben hat, wird zu St. 86 L-M. 360 zu erörtern sein. — Übrigens vergleiche man den auf das einzelne speziell eingehenden: Taschereau, histoire de la vie de Molière, pag. 46 ff. —

Stück 54.

[*domestica facta,*] National-Stoffe, ist eine Anspielung auf Horaz, Ars poëtica v. 287. Der römische Dichter lobt seine Landsleute (Nävius, Pacuvius, Accius), welche nichts unversucht ließen und sich großes Verdienst dadurch erwarben, daß sie es wagten, „die griechische Spur zu verlassen und heimische Thaten zu feiern" (. . et celebrare domestica facta). —

[**John Banks.**] Lessing sagt von ihm (Werke IV, 332),[1] er sei „Verfasser von verschiedenen Tragödien, die von keinem großen poetischen Genie zeugen, aber doch nicht selten Thränen erregt haben, welches besonders von seinem Grafen von Essex und Anna Bulen (Boleyn) zu sagen ist. Er lebte noch im Jahre 1706."

[1] Ausgabe von Lachmann, siehe K. 79. Ktg.

Nach einer andern Notiz ist dieses Jahr sein Todesjahr. Der Dichter war Advokat, und von seinen sieben Trauerspielen fand auch „Die Zerstörung von Troja" (1679) Beifall. — Die Essex-Tragödie führt den Titel: The Earl of Essex, or the unhappy favourite.

[*Calprenède*] vergleiche K. 172, wo bereits angemerkt wurde, daß Voltaire, und nach ihm Richard Kießling in der Breslauer Zeitung (Ostern 1856) 1632 als das Entstehungsjahr seines Essex angeben.

[**Boyer,**] Claude, Abbé, (1618—1698), war einer von den Rivalen Corneilles, dessen frostige und ungeschickte Tragödien von den gleichzeitigen Kritikern den besten Arbeiten Corneilles wo möglich vorgezogen wurden. Ein Trauerspiel von ihm „Judith" wurde trotz seiner großen Mängel siebenzehnmal gegeben. Vergl. Olivet, Histoire de l'Académie française. Amsterdam 1730 Seite 327 f. und Gräße, Handbuch der allgemeinen Litteraturgeschichte III. Abteilung 1, 230.

[**Essex — des jüngern Corneille**] ausführlich besprochen K. 169 ff.

[**Daniel's Philotas.**] Samuel Daniel, von Lessing in seiner Geschichte der engl. Schaubühne IV, 323[1] genannt, war 1562 zu Taunton (Grafschaft Somerset) geboren, und starb Oktober 1619. Er besang als epischer Dichter die Bürgerkriege der Häuser York und Lancaster (History of the civil wars. 1599), hat außerdem Episteln, Sonette und Tragödien gedichtet. Unter diesen werden „Philotas" und „Kleopatra" (nach der Art der Alten mit Chören zwischen jedem Aufzuge) genannt. Daß er außerdem einen Abriß der Geschichte Englands bis auf Eduard III. verfaßt hat (2 Teile 1613—18), soll beiläufig erwähnt werden. — Was die Tragödie Philotas betrifft, so erfahren wir aus Cibber (Lives etc. I, 147), daß sie dem Prinzen, nachherigem König Karl I., gewidmet war, und daß das Stück auf manchen Widerspruch stieß, weil es sich verbreitete, daß der Charakter des Philotas dem unglücklichen Grafen Essex entnommen sei; der Verfasser wurde genötigt, sich gegen diese Belastung in einer Verteidigungsschrift zu rechtfertigen. — Nach anderweitigen Mitteilungen fand diese „Apology" keinen

[1] Ausgabe von Lachmann, siehe K. 79. Ak.

Glauben, was um so wunderbarer ist, als Daniels **Philotas** die Geschichte des Philotas, des Sohnes des Parmenio, behandelt, welcher mit seinem Vater auf Befehl des Königs Alexander hingerichtet wurde, weil dieser von Mißtrauen gegen seine eigenen Kampfgenossen ergriffen war. Vgl. Danzel, a. a. O. I, 440. Afg. — Was übrigens die von Lessing angeführte Jahreszahl 1611 betrifft, so kann damit nur das Jahr der 2. Ausgabe des Philotas gemeint sein, welche am Ende des Stückes bereits die „Apology“ mit abgedruckt enthält. Übereinstimmend nennen spätere englische Litterarhistoriker (Payne Collier u. a. m.) 1605 als das Entstehungsjahr des Philotas, so auch Kießling, und nach ihm Laube (a. a. O. Einleitung Seite XXVIII).

[**Die heimliche Liebe, die sie zu ihm trägt**] ist als Gallicismus zu bezeichnen: porter de l'amour. Vergl. Brandstäter, a. a. O. Seite 111.

[**dialogiren**] als direkt vom französischen dialoguer gebildet, bereits K. 177 angeführt.

Stück 55.

[**beide finden sich, wie ich schon angemerkt, in der Historie.**] Vergl. K. 173.

[**Die Ohrfeige im Cid,**] dem ersten Meisterwerke des jugendlichen Corneille, welches 1636 den Beginn des klassischen Dramas in Frankreich verkündet, kommt Akt I, Sc. 4 vor. Graf Gormaz fühlt sich bekanntlich dadurch beleidigt, daß nicht **er**, sondern der alte Diego vom Könige Ferdinand zum Erzieher seines Sohnes, des Prinzen von Castilien, berufen ist. Er reizt durch seine Schmähworte den greisen Helden, und als dieser mit edlem Stolze seine Würde verteidigt, giebt er ihm einen Schlag ins Gesicht. Der Sohn des Tiefgekränkten, Rodrigo, den die besiegten Mauren den Cid, d. i. den **Herrn** genannt haben, soll den Vater rächen, und damit beginnt zugleich der tragische Konflikt, da Rodrigo die Tochter des Gormaz, Chimene, liebt.

[**Die Anmerkung, die — Voltaire darüber gemacht hat**] steht außer in der von ihm besorgten Ausgabe des Corneille in seinen eigenen Œuvres 50, 112.

[**Scudéry**,] Georges de, (geb. 1601 zu Havre, Mitglied der Akademie seit 1650, gestorben zu Paris 1667) gehört zu jenen eitlen und anmaßenden Tragikern, welche mit Corneille rivalisierten und trotz ihrer Mittelmäßigkeit von dem irregeleiteten Publikum dem talentvollen Schöpfer des franz. Dramas vorgezogen wurden. So erhob man 1636 seine Tragödie L'amour tyrannique weit über Corneilles Cid.

[**Bois-Robert**,] François Le Métel de, (1592—1662) gehört zu den fünf Autoren, welche Pensionäre von Richelieu waren. Eigentlich aber galt er als sein Spaßmacher und scheint außerdem ein sehr ungeregeltes Leben geführt zu haben, so daß er seine Fluch- und Spielwut zweimal mit Verbannung büßen mußte. Er hat 18 Stücke geschrieben, wobei aber, was die Erfindung betrifft, wenig auf ihn kommt, denn er plünderte rechts und links, in Frankreich wie im Auslande. Victor Fournel, aus dessen Contemporains de Molière I, 65 ff. diese Notiz entnommen ist, giebt auch eine seiner, der ritterlich-romantischen Galanterie huldigenden Tragikomödien (La belle invisible ou la constance éprouvée. 1656) in weitläufigem Auszuge.

[**Amphitruo**] ist der Titel der bereits K. 164 erwähnten Komödie des Plautus, in welcher der Dichter in ergötzlicher Weise die bekannte Sage dramatisiert. Während der thebanische Held sich im Kriege befindet, hat Jupiter seine Gestalt angenommen und bei seiner Gattin Alkmene in voller Zärtlichkeit geruht. Um die Frau noch mehr zu täuschen, begleitet Merkur in der Gestalt des Sklaven Sosia den Herrscher der Götter. Jetzt kehrt der wahre Amphitruo mit dem wahren Sosia zurück; und da giebt es derbkomische Scenen zwischen den beiden Sklaven, und ernste Auftritte zwischen den Ehegatten. Amphitruo bezichtigt nämlich seine Frau des Ehebruchs, sie nimmt die Sache mit reinem Gewissen vom sittlichen Standpunkte und wird nur mit Mühe vom Jupiter-Amphitruo getröstet. Während nun dieser aufs neue mit Alkmene Liebesumgang pflegt, läßt Merkur-Sosia den wirklichen Amphitruo nicht ins Haus, obschon er ihn boshaft genug von dem, was drinnen vorgeht, in Kenntnis setzt. Dafür bekommt natürlich der wirkliche Sosia seine Prügel, und die Verwirrung erreicht den höchsten Grad, als die beiden Amphitruo einander gegenüberstehen, beide ganz gleichmäßig

ihre Kriegsabenteuer erzählen und gleiche Narben aufweisen. Inzwischen hat unter wunderbaren himmlischen Zeichen Alkmene zwei Knäblein geboren; den einen Knaben konnte, so berichtet die Sklavin, niemand in Windeln bringen; auch habe er zwei Schlangen zerdrückt. Das ist Herkules, des Jupiter Sohn; der zweite hat den Amphitruo zum Vater, und unter Donner und Blitz erfolgt die göttliche Bestätigung.

[**Plautus braucht das Wort** *Tragicomœdia* — **im Scherze.**] Das hat schon richtig und ausführlich Hedelin in seiner Pratique du Théâtre Livre II, S. 137 angemerkt und dafür Gründe angeführt, die ganz mit denen Lessings übereinstimmen. Letzterer hatte übrigens bereits bei Gelegenheit der Kritik über die Gefangenen des Plautus (Werke III, 128 ff.) dieselbe Ansicht ausgesprochen.[1]

[*Faciam ut commixta sit Tragico-Comœdia.*] Die lateinischen Verse sind dem Prolog zum Amphitruo entnommen. Merkur spricht denselben und sagt unter anderm, daß er den Zuschauern den Inhalt der „Tragödie" mitteilen wolle. Er fährt dann fort:

Was faltet ihr die Stirne so? Weil ich das Wörtchen
Tragödie sprach? Ich bin ein Gott, kann gleich verwandeln,
Wenn's euch beliebt, und mach' aus der Tragödie
Flug's 'ne Komödie, ohn' euch einen Vers zu ändern.
Nun? wollt ihr oder nicht? Ich Thor! ich bin
Ein Gott und sollt' nicht wissen, was ihr wollt?
Ich weiß gar wohl, wie ihr hierüber denkt.
So sei es denn vermischt, Tragikomödie:
Denn daß das Stück durchaus eine Komödie sei,
Geht einmal nicht, da Kön'ge drin und Götter handeln.
Was ist zu thun? Weil auch ein Sklave in ihm spielt,
So mach' ich's, wie gesagt, zur Tragikomödia.

(Nach Kuffners Übersetzung.)

[1] Es scheint unzweifelhaft, daß Lessing hier bereits das Werk des Engländers Hurd, den wir später St. 90 L-M. 376 ff. ausführlicher besprechen werden, vor Augen hatte. Dieser sagt nämlich in seiner „Abhandlung über die verschiedenen Gebiete der dramatischen Poesie" (übersetzt von Eschenburg II, 37), daß Plautus, als er den Einfall hatte, Götter und Könige in seinem Amphitruo auf die Bühne zu bringen, diese Unschicklichkeit dadurch rechtfertigte, daß er sein Stück eine Tragikomödie nannte. Was er bei dieser Gelegenheit sage (nämlich die von Lessing citierten Verse) sei zwar mit einer scherzhaften Miene vorgetragen, aber doch den Vorschriften einer gesunden Kritik völlig gemäß.

[**Garnier,**] Robert, geb. 1534 zu Ferté-Bernard, studierte die Rechte, war Parlamentsadvokat und Staatsrat in Paris, zog sich nach dem Tode seiner Frau nach Mans zurück und starb daselbst 1590 (nach andern erst 1601). (Werke: Paris 1607.) Er ist Zeitgenosse der sogenannten Pleïade und hat, durch Ronsard, Dorat, Jodelle angeregt und unterwiesen, sich ganz besonders und nicht ohne Talent und Glück der Nachahmung griechischer Tragödiendichter hingegeben. Sein erstes Stück, Porcia, erschien 1563 und fand enthusiastischen Beifall, dann kamen Hippolyte, Cornélie u. a. und bestätigten das große oratorische Talent des Verfassers. Er führte auch den Wechsel der männlichen und weiblichen Reime in die Dichtung ein. Zu den sonst noch bekannten Trauerspielen gehören von ihm: Antigone (1580) und Les Juives (Schicksal des jüdischen Königs Zedekia und Abführung desselben in die babylonische Gefangenschaft). Alle diese Tragödien enthalten Chöre in antiker Weise. Das einzige Stück, welches diese nicht hat und außerdem die dem gewöhnlichen Leben näherstehende Sprache mit dem hohen tragischen Pathos in oft höchst merkwürdiger Weise abwechseln läßt, ist Bradamante, gewiß deshalb auch Tragecomédie (wie es in der Ausgabe Rouen 1604 heißt) genannt. Dieses Stück stammt aus dem Jahre 1582. Wenn wir dagegen bei Lessing an unserer Stelle ausdrücklich 1682 finden (wie es in allen Ausgaben steht),[1] so ist das sehr wahrscheinlich ein Druckfehler. Wäre es ein augenblicklich eingeschlichener Irrtum, so würde allerdings die Behauptung von der „Menge weit früherer spanischer und italienischer Stücke" nicht unbedeutend abgeschwächt. — Der Inhalt der Bradamante ist aus dem 43. Gesange des rasenden Rolands von Ariost genommen, wie der Verfasser selbst angiebt, nur daß er den Schluß „ajustiert" hat. Wunderbar freilich ist die Behandlung:

Karl d. Gr. peroriert in mächtigen Versen über die ihm von Gott verliehene Herrschergewalt und dies umsomehr, als er mit seinen Paladinen die Sarazenen glücklich vor Paris geschlagen und sie bis übers Meer vertrieben hat. Jetzt will er das Verdienst belohnen, und der kühne Roger soll die von ihm geliebte Bradamante, die Tochter des Königs Haymon, zur Gattin er-

[1] Mit Ausnahme der nach der 1. Auflage meiner Materialien erschienenen von S. & T. und Boxberger (Kürschner, Band 67). — Garniers Tragödien sind nach der ersten Gesamtausgabe (Paris 1585) neu herausgegeben von Wendelin Förster. Heilbronn 1885. Daselbst steht Bradamante im 4. Bande.

halten. — Nun aber giebt es starke häusliche Scenen zwischen Haymon und seiner Gattin Beatrix, denn der König will Leon, den Sohn des byzantinischen Kaisers, zum Schwiegersohn haben und fürchtet nur, daß Bradamante, die mit ihren Bewerbern kämpfen will, ihn überwältige. Beatrix ist gegen Zwang, ihr Sohn Renaud ist aber entschieden für Roger, und deshalb hält der Sohn dem Vater lange Vorträge über Liebe und eheliches Glück und Unglück. Noch weitläufiger ist der Dialog zwischen Mutter und Tochter, in welchem jene sich für verpflichtet hält, Bradamante auf den Willen des Vaters hinzuweisen, diese aber auf dem ihrigen besteht, bis beide sich zu Thränen erweichen, und die Mutter noch einmal mit dem Vater sprechen will. — Inzwischen hat Roger bis zu Leon vordringen wollen, um ihn zu töten; er ist aber gefangen genommen und wäre des Todes gewesen, wenn ihn nicht Leon gerettet hätte. Aus Dankbarkeit verpflichtet er sich zu jedem Dienst und — soll nun in der Waffenrüstung des Leon mit Bradamante kämpfen. Da klagt er den Sternen sein Leid, ebenso wie Bradamante in lyrischen Sehnsuchtsliedern nach ihrem Roger verlangt! Die Monologe wiederholen sich, als es wirklich zum Kampfe geht, und als Bradamante wenn auch mit großer Schonung besiegt ist, ertönt nochmals derselbe Jammer, sie ruft vergeblich nach ihrem Geliebten, er will sich in seiner Verzweiflung das Leben nehmen. Ein Ausweg eröffnet sich für Bradamante, als Rogers Schwester Marphise auftritt und von dem Kaiser verlangt, daß Leon mit ihrem Bruder kämpfe, der längst mit Bradamante verlobt sei. — Leon willigt mutig ein, weil wieder sein unbekannter Ritter an seiner Stelle fechten soll; als er nun aber aus dessen Munde hört, daß er Roger selbst sei, da verzichtet er großmütig auf sein Recht. Es kommen außerdem noch Abgeordnete der Bulgaren, welche den Helden Roger zum Könige begehren, und so giebt Kaiser Karl das liebende Paar zusammen und gestattet ganz zum Schluß, daß Leon seine (Karls) Tochter Leonore heirate. —

[**Die Geschichtsschreiber des französischen Theaters**] sind die Gebrüder Parfait (oder auch Parfaict), deren Werk »Histoire du Théâtre français« Lessing auch sonst in der Dramaturgie citiert.

Stück 56.

[„**Die Schauspieler — wissen nicht, wie sie sich dabei anstellen sollen.**“] Man bemerke, daß Lessing die Frage von der Ohrfeige und den Schauspielern plötzlich anders darstellt, als es in Voltaires Worten liegt. Der spricht ausdrücklich nur vom Ohrfeigengeben: Les acteurs mêmes sont très-embarrassés à donner ce soufflet, ils font le semblant.

[**Abschaffung der Masken.**] Bei den hohen Ansichten, welche Lessing von der Kunst des Schauspielers, von dem Mienenspiel und

seiner Wirkung hatte, kann sein Bedauern, daß wir keine Masken mehr haben, wohl kaum ein ernstliches sein.

[**betauern**] statt bedauern schon A. 35 angemerkt.

[**Pundonor**] spanisch = franz. point d'honneur: Ehrenpunkt, Ehrensache, Ehrgefühl.

[*Ces satisfactions n'appaisent.*] Diese Verse standen ursprünglich Akt II, Sc. 1. — Voltaire sagt aber in seinem Kommentar zu dieser Stelle (Œuvres 50, 117). „Diese Verse schienen zu gefährlich in einer Zeit, in der man die Duelle, welche man nicht verhindern konnte, bestrafte, und Corneille ließ sie deshalb weg." — Sie stehen auch heute nicht in den Ausgaben.

[**Das Edikt wider die Duelle**] war 1626 von Ludwig XIII. erlassen, welches alle Duellanten mit den härtesten Strafen, ja, wenn einer von ihnen fällt, mit dem Tode bedrohte. Siehe den Wortlaut des Edikts bei S. & T. S. 333.

[**Der Streit, sagt die Geschichte.**] Lessing folgt hier genau den Angaben des englischen Historikers David Hume (vgl. A. 173 f.). Derselbe erzählt den Vorfall in seiner History of England V, pag. 390 f. unter dem Jahre 1598. Er giebt ein Gespräch über die Wahl des Gouverneurs von Irland als die Veranlassung der Heftigkeit und Ungezogenheit des Grafen Essex an. „Er wandte in verächtlicher Weise den Rücken; da stieg der leicht erregbare Zorn der Königin, und sie gab ihm einen Schlag an das Ohr (a box on the ear). Anstatt nun sich zusammenzunehmen und sich ihrem Stande und ihrem Geschlechte unterthänig zu zeigen, legte er die Hand an sein Schwert und schwur dabei, daß er eine solche Behandlung (such usage) nicht ertragen würde, und käme sie von Heinrich VIII. selbst (were it from Henry VIII. himself). — Was den Brief an den ihm wohlwollenden Kanzler[1] Egerton betrifft, der ihn zum Nachgeben ermahnte, so findet er sich gleichfalls bei Hume und zwar zunächst S. 391 im Auszuge und dann im Anhange S. 524—526 nach Birchs Memoirs II, 386 vollständig. — Daß bei diesem zum Teil recht würdig und geistreich, aber auch wunderlich genug abgefaßten Briefe die Eitelkeit eine

---

[1] S. & T. bemerken, daß Egerton damals nur Großsiegelbewahrer war und erst 1603 unter Jakob I. Kanzler wurde.

große Rolle spielte, geht schon aus dem Umstande hervor, daß Essex eine Anzahl von Abschriften desselben unter seine Freunde verteilen ließ.

[**Ein elender Weinpacht.**] Hume, a. a. O. Seite 418 sagt unter dem Jahre 1600: „Der Graf von Essex besaß ein Monopol für süße Weine, und da sein Patent dem Ablauf nahe war, so erwartete er sehnsüchtig, daß die Königin es erneuern würde, und er sah dieses Ereignis als den verhängnisvollen Lebens-Moment an, der entscheiden sollte, ob er jemals hoffen könnte, wieder zu Gunst und Ansehen zu gelangen. Die Königin aber — beständig umgeben von Essex' Feinden, — schlug ihm seine Bitte ab und fügte in verächtlichem Ausdruck hinzu, „daß ein unlenksames Tier in seinem Futter beschränkt werden müsse".

Stück 57.

[**Daß er ihn dem einen Heinriche noch alle Heinriche etc.**] Die unter dem Texte angeführten Worte lauten in metrischer Übersetzung etwa:

— — — — — — Bei aller
Spitzfindigkeit und bei dem Weib, dem dein
Geschlecht gehört, schwör' ich, wärst du ein Mann,
So dürftest nimmer du, es dürfte nicht
Dein kühner Vater Heinrich solches thun.
Was nenn' ich ihn! Nicht alle Heinrichs, nicht
Der große Alexander, wenn er lebte,
Sollt' ungestraft sich so verruchter That
An Essex rühmen.

[**Calprenède.**] Vergl. K. 172.

[**In der Geschichte kann man dergleichen**] als Ergänzung zu K. 68.

[**Athem**] veraltet = Atem. Vgl. Sanders, der zwei Stellen anführt.

[**Gift und Blattern auf ihre Zunge,**] ist als Verwünschung aufzufassen.

Stück 58.

[**unversiegene Quelle**] = nie versiegende (unerschöpfliche) Quelle.

[**O nähre diese günstige Gedanke.**] Ganz abweichend vom heutigen Sprachgebrauch ist „Gedanke" bei Lessing weiblichen Geschlechts (so auch St. 65 L-M. 273 „nur eine Gedanke von ihm", und St. 73 L-M. 309 „eine einzige übertragene Gedanke"). Die Änderung in den Plural „Gedanken" ist daher in den Ausgaben von Maltzahn, Hempel und Boxberger um so willkürlicher, als sie an den übrigen Stellen das Femininum unbeanstandet lassen. — Übrigens ist zu bemerken, daß Lessing an anderen Stellen der Dramaturgie der Gedanke sagt, z. B. St. 72 L-M. 305; und St. 70 L-M. 296 „Der Hauptgedanke".

Stück 59.

[**kostbar**] als Übersetzung des franz. précieux bereits K. 102 erklärt, findet sich auch auf der nächstfolgenden Seite.

[**Mißhelligkeit**] = Mangel an Übereinstimmung, Widerspruch, ist in solcher Bedeutung bereits K. 202 genannt.

[*Ampullæ et sesquipedalia verba.*] Das Citat aus Horaz: Ars poetica v. 97 ist von Diderot an der bezeichneten Stelle (Nicolaische Ausgabe I, 147) angezogen. Der franz. Dichter und Kritiker eifert für die Natürlichkeit des Ausdrucks, welche bis dahin allerdings von den Franzosen absichtlich mit Füßen getreten ist, „so daß die tragischen Helden mit abgemessenen Schritten einherstolzieren und unsere Ohren mit dem verletzen, was Horaz Schwulst und ellenlange Wörter nennt". Diderot übersetzt die lateinischen Worte durch: des sentences, des bouteilles soufflées, des mots longs d'un pied et demi. Der Ausdruck Blasen kommt übrigens schon bei Luther in gleicher Bedeutung vor. Wir haben letzteres Wort in der figürlichen Bedeutung freilich nicht mehr, wohl aber Aufgeblasenheit.

[**Man hört wohl, daß — — — aber Racine lebte auch bei Hofe**] scheint ein Citat zu sein, aber aus welchem Aufsatze?? Oder sollten S. & T. recht haben, wenn sie S. 348 meinen, daß es

Lessings Worte sind, die er ironisch gegen Gottsched gebraucht, welchem die Franzosen und vor allen Racine auch in der Sprache als ein Muster für die deutsche Dichtung gelten?

[**Hekuba des Euripides.**] Über die Tragödie des Euripides vergl. K. 274, was aber die Sprache der Hekuba betrifft, so ist dieselbe durch Wahrheit und Einfachheit besonders da ergreifend, wo sie in tiefstem Schmerz den Opfertod ihrer Tochter hindern und sie nicht lassen will, „wie der Epheu, der die Eiche umrankt". Ergreifend sind auch die Worte der greisen Königin, welche sie an Agamemnon richtet, als sie die Rache für ihren Sohn vorbereitet. Es ist eben überall der Schmerz einer Mutter in erschütternder Naturwahrheit geschildert, und daneben die Würde einer königlichen Frau in prunk- und schmuckloser Weise bewahrt, ohne in konventionelles Phrasenpathos zu verfallen.

[**Schwulst und Bombast**] sind die beiden stereotyp gewordenen Ausdrücke, mit denen wir die Poesie der „zweiten schlesischen Schule" zu charakterisieren pflegen. Andreas Gryphius († 1664) war in seinen dem Seneca nachgebildeten Tragödien mit solchem unnatürlichen Pathos vorangegangen, Daniel Kaspar von Lohenstein († 1683) trieb den gräßlichen Pomp auf die höchste Spitze.

[**Daß sein Stück — — — möchte umgearbeitet werden.**] Die dem „Begleiter in das Theater" II, 105 entnommene englische Anmerkung lautet: „Der Ausdruck ist überall sehr schlecht und an manchen Stellen so platt, daß er unnatürlich wird. Und so glaube ich, daß es keinen stärkeren Beweis von der geringen Ermutigung geben kann, den dies Zeitalter dem Verdienste angedeihen läßt, als daß kein genialer und mit Dichtergeist erfüllter Mann es seiner Aufmerksamkeit für wert hält, einen so berühmten Teil der Geschichte mit der Würde des Ausdrucks zu schmücken, welche der Tragödie überhaupt und besonders da gebührt, wo die Charaktere vielleicht die größten sind, welche die Welt jemals hervorgebracht hat."

[**Jones,**] von Lessing nur beiläufig (Werke IV, 336) [1] als ein noch lebender Dichter erwähnt, gab 1753 seine Tragödie »The Earl

---

[1] Nach der Ausgabe von Lachmann citiert.

of Essex« zu London nach der Aufführung im Covent-Garden-Theater heraus.[1] In diesem Stücke ist die historische Grundlage, so wie sie die englischen Geschichtschreiber geben, durchaus festgehalten, und es fehlt weder die Ohrfeige (bei Jones ein Schlag überhaupt), noch der Ring. Der Schlag im Anfange des 3. Aktes ist eigentlich ziemlich unmotiviert, denn Essex ist nicht ungezogen gegen die Königin, sondern nur ungehorsam, da er den ihm abgeforderten Kommandostab nicht in Burleighs, sondern nur in Elisabeths Hände niederlegen will. Was sodann den Ring betrifft, so giebt ihn die Königin auf der Bühne dem Grafen, den sie trotz allem, was geschehen ist, immer noch liebt, damit er, wenn er auch verurteilt werden sollte, durch Übersendung des Kleinods sich retten könnte. — In Bezug auf Form und Sprache des Trauerspiels hat der franz. Kunstrichter wohl nicht unrecht, wenn er von „schöner Poesie" spricht, denn die Diktion erinnert häufig an Shakespeare, wie es denn auch in einer von einem Zeitgenossen geschriebenen poetischen Widmung heißt, „daß des großen Shakespeares Schatten in ihm wieder erstanden sei und ihm seine freundliche Hilfe geliehen habe." Die Schwäche des Stücks liegt dagegen in der dramatischen Motivierung; dennoch behauptete gerade dieser Essex von Jones sich auf der englischen Bühne und wurde noch 1822 gegeben.

[**Ben Johnson**] vergl. K. 112.

[**Gedichte — — — die ihn als einen Mann von großem Genie etc.**] Das Gegenteil behauptet freilich der Kritiker Stl. in der deutschen Bibliothek von Klotz[2] IV, 492 und führt den Verfasser des »Companion« als Gewährsmann an.

---

[1] Die Originalausgabe ist dem Grafen Chesterfield gewidmet, der den Dichter aus seiner Dunkelheit hervorgezogen hatte (er war ursprünglich Maurer). — Frau Susanna Cibber (K. 110) spielte die Gräfin Rutland.

[2] Die „Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften", von Klotz im Jahre 1767 gegründet und bis 1771 herausgegeben, diente zunächst zur Verherrlichung des „Herrn Geheimen Rats" und seiner Clique, und wandte sich dann vorzugsweise gegen die „Litteratur-Briefe", um die Berliner Tyrannei (Nicolai, Mendelssohn ꝛc.) zu vernichten. — Gegen Lessing trat sie zunächst zahm und schüchtern auf, bald aber griff ihr Mitarbeiter Stl. den Dramaturgen in der gehässigen händelsuchenden Weise an, die wir an den einzelnen Stellen (siehe Register) kennen lernen werden. — Die späteren heftigen Kämpfe, welche zwischen Lessing und Klotz wegen der sich auf den „Laokoon" beziehenden hämischen Angriffe des letzteren ausgefochten wurden, können hier nur angedeutet werden, doch vergleiche die geistreiche Beleuchtung derselben von

[**Heinrich Brook,**] richtiger Brooke, 1706 in Dublin geboren, studierte die Rechte, wurde aber durch Sheridan, Pope und Swift zur Dichtkunst hingezogen. Eine sehr frühe Verheiratung wurde die Veranlassung eines Lebens voll Sorge und Not, zuletzt war er Barrackmaster zu Mullingar in Irland. Er starb daselbst 1783. Seine Werke erschienen zu London 1778 in 4 Bänden. — Brooke war ein eifriger Vorkämpfer für die Freiheit seiner irischen Landsleute, und so tragen auch seine Dichtungen meistens einen politisch-oppositionellen Charakter, z. B. sein erstes sofort verbotenes Stück Gustavus Wasa (1738). Sein »The Earl of Essex« wurde bereits 1749 in Dublin, in London aber erst 1761 aufgeführt. Ich habe diese Tragödie nicht auftreiben können, finde aber bei Klotz, a. a. O. Seite 492, daß Brooke dem Plane eine neue Wendung zu geben gewußt habe, und bei Laube in der bereits citierten Vorrede, daß dies das beste englische Essexstück sei. Von der Sprache des Dichters sagt Eschenburg (Beispielsammlung u. s. w. Bd. 7, 585), daß sie „kühn, obgleich öfters deklamatorisch" ist.

[**James Ralph**] brachte sein Trauerspiel »The fall of the Earl of Essex« am 1. Februar 1731 zu London im Goodmansfields-Theater zur Aufführung. Die Ohrfeige kommt in demselben nicht vor, und Kießling (in Laubes Vorrede) nennt das Stück schwach, obschon er es über das von Banks stellt. — Ich habe es nicht erhalten können.

[**Was er über die Rolle der Rutland etc.**] Wenn der in der Anmerkung citierte franz. Kritiker den engl. Autor samt der Gräfin Rutland deshalb ins Irrenhaus (Petites-Maisons) schicken will, weil er in seinem Drama die bemitleidenswerte Frau in Wahnsinn verfallen läßt, so hat der letzte Bearbeiter der Essex-Tragödie,

---

Erich Schmidt (Lessing 2c. Band III, S. 132 ff.) „Die Klotzischen Händel". — Aus dem Leben dieses gewiß namhaften Gelehrten und gewandten Schriftstellers, der aber von Jugend auf ein maßlos eitler und charakterloser Streber gewesen ist, erwähnen wir, daß er (Christian Adolf Klotz) am 13. Nov. 1738 zu Bischofswerda in Sachsen geboren ist. Er besuchte die Meißner Fürstenschule, dann die Universitäten Jena und Leipzig und wurde bereits 1762 als Professor nach Göttingen und 1765 nach Halle berufen. Hier starb er nach einem regellosen und bewegten Leben erst 33 Jahre alt am Sylvestertage 1771. Erich Schmidt fügt (a. a. O. S. 161) hinzu: „Er war ein toter Mann. Die leibliche Auflösung mußte ihm Erlösung sein. Als Komödiant ging er aus der Welt, indem er sich den Phædon vorlesen ließ und von der Unsterblichkeit der Seele sprach".

Laube, sich nicht abhalten lassen, eine solche Wahnsinnsscene an derselben Stelle einzuschalten. Sein Verfahren rechtfertigt er (Vorrede XXXVII) in derb-abweisenden Worten gegen schwächliche Kritiker, welche dergleichen als einen verwegenen Schritt bezeichnen und Shakespeares Vorgang nur achselzuckend citieren.

[**einen spanischen Essex habe ich gelesen.**] Lessing beschäftigte sich seit 1750 sehr eifrig mit dem Erlernen der spanischen Sprache und dem Studium der spanischen Litteratur (vergl. seinen Brief vom 2. November 1750 an seinen Vater. Werke Bd. XII, 22). Über den Verlauf dieser Studien, welche in der Besprechung des el Conde de Sex ihren Abschluß fanden, siehe die wissenschaftliche Beilage zum Programm des Sophien-Realgymnasiums zu Berlin 1883: Zu Lessings spanischen Studien von B. A. Wagner.

Stück 60.

[**Der spanische Essex — von einem Ungenannten.**] Während Lessing den Verfasser dieses eigentümlichen Dramas nicht kannte und sich vergeblich an den in der spanischen Litteratur wohl bewanderten Joh. Andreas Dieze in Göttingen wandte;[1] während Gräße in seinem Handbuch der allgemeinen Litteraturgeschichte III, Abteil. 1 S. 150 der allgemein verbreiteten Sage folgte und unter dem »un Ingenio de esta Corte« (einem Genie der Residenz) den kunstliebenden König Philipp IV. (1621—1665) als Verfasser verstand, hat F. v. Schack in seiner „Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien", Teil III S. 1 ff. und 407 besonders aber auch in den Nachträgen zu seinem Werke (1854 Seite 102) die Frage nach dem Namen des Verfassers erschöpfend behandelt und zu Ende geführt. Darnach ist es nicht der König Philipp, obschon derselbe Dichter und Künstler begünstigte und vor allen Dingen das Theater liebte und für dasselbe thätig war. Ebensowenig ist es der Portugiese Don Juan de Matos Fragoso, obwohl er in einer Brüsseler Ausgabe von 1704 als Autor genannt wird, sondern es steht fest, daß der spanische

[1] Vergl. seinen Brief vom 5. Januar 1769. (Werke XII, 260.)

Essex den Dichter Antonio Coello (oder Cuello † 1652) zum Verfasser hat. — Alles dies wird ausführlich besprochen, und werden die acht benutzten Ausgaben des spanischen Dramas angegeben in der Vorrede zu der neuesten Ausgabe von Carolina Michaelis (Leipzig, Brockhaus 1870. Band XXVII der Collecion de Autores Españoles). Dort führt unser Stück noch die Bezeichnung „die rührendste Tragödie der Liebe", so daß der ganze Titel lautet: La tragedia mas lastimosa de amor. Dar la vida por su Dama ó el Conde de Sex. Comedia famosa por Don Antonio Coello. — Diese Ausgabe, nach welcher wir citieren, müßte sowohl für die sehr notwendige Berichtigung des Textes als auch der Orthographie bei einer korrekten Ausgabe der Dramaturgie berücksichtigt werden. Für unsern Kommentar beschränken wir uns auf einige wortgetreue Übersetzungen, welche zugleich eine Idee von dem bilderreichen und schwülstigen Stile geben werden. Sonst bedarf der ganze Abschnitt bei Lessings Ausführlichkeit nur sehr weniger Anmerkungen.

[**Essex kommt von seiner Expedition.**] Dies alles erzählt Essex seinem Diener Cosme in der 3. Scene des 1. Akts, nachdem gleich am Anfange des Stückes das Attentat auf die Königin ausgeübt, von Essex aber verhindert worden ist, und in der 2. Scene die halb maskierte Dame dem Grafen ihre Schärpe gegeben hat.

[**so schwarzer Basalt.**] Im Spanischen steht: azabache, und das bedeutet nicht Basalt, sondern Gagat (Pechkohle, franz. jais, engl. jet), einen tiefschwarzen, starkglänzenden Mineralkörper. Basalt würde auch wegen seiner matten grau-schwarzen Farbe in das von dem spanischen Dichter gebrauchte Bild nicht passen.

[*Las dos columnas bellas etc.*] Akt I, Sc. 3, v. 154 ff. = „Die beiden schönen Säulen stellte sie in den Fluß, und da ich bei ihrem Anblicke einen Krystall im Flusse aufgelöst und jene in einen Krystall verdichtet sah, so wußte ich nicht, ob die Wellen, die man sah, ihre Füße waren, die dahinflossen, oder ob ihre beiden Säulen aus den Wassern sich bildeten, die dort zusammenfroren."

[*Quiso probar a caso etc.*] Akt I, Sc. 3, v. 196 ff. = „Sie wollte das Wasser kosten, und ihre Hände waren ein krystallenes Gefäß. Sie näherte sie ihren Lippen, und da beweinte

der Bach die Unbill, und weil das, was sie trank, so sehr ihren Händen glich, so fürchtete ich in plötzlichem Schrecken (und nicht ohne Grund), sie möchte einen Teil ihrer Hand trinken."

[*Yo, que al principio vi, etc.*] Akt I, Sc. 3, v. 182 ff. = „Ich, der ich anfangs geblendet und verwirrt das teils schneeweiße, teils schwarze Gesicht sah, meinte, indem ich ein so göttliches Ungeheuer erblickte, daß die sorgliche Natur, so schöne Ungleichheiten vereinigend, zum Entsetzen oder zum Hohne aus Pechkohle und Elfenbein einen Bund stiften wollte."

[**Cosme ist die lustige Person.**] Über diesen Hanswurst in der Tragödie, wie über die Verbindung des Komischen oder vielmehr Burlesken mit dem Tragischen handelt Lessing ausführlicher St. 68 L-M. 289, vergl. K. 319. Ebenso Schack, a. a. O., Band II, S. 74—81.

[*Ruido de armas en la etc.*] Akt I, Sc. 1, v. 9 ff. = „Waffenlärm im Landhause, und der Graf drinnen? Was zaudre ich, warum eile ich ihm nicht zu Hilfe? Worauf warte ich? Eine schöne Geschichte! Ich warte, daß die Furcht mich hineinlasse." Und dann v. 65: „Cosme, der eine Furcht gehabt hat, die für viere gelten kann."

[**Der Herzog von Alanzon**] oder vielmehr Alençon, ist der dritte Bruder Karls IX., Königs von Frankreich. Er hatte 1570 von seinem Bruder das Herzogtum Alençon (Normandie, jetzt Departement Orne) erhalten, und es ist allerdings historisch, daß er 1572 der Königin Elisabeth als Gemahl angetragen wurde. Vgl. Hume, History of England V, 208 und Schlossers Weltgeschichte XIII, 55.

[*Te hice dueño de mi honor.*] Akt I, Sc. 7, v. 312 = „ich machte dich zum Herrn meiner Ehre", d. h. ich gab mich dir ganz und gar hin und hoffe deshalb auf deinen Schutz.

[**ist nichts in Abrede**] = widerspricht nicht, stellt nichts in Abrede.

[*Bien podré seguramente etc.*] Akt I, Sc. 7, v. 340 = „Ich werde dir getrost meine Absichten offenbaren, wie einem Geliebten, einem Beschützer, Gatten und Freund."

Stück 61.

[**Abrathung**] = Abraten findet sich nicht bei Grimm und wird von Sachs (Dict.) als ungebräuchlich bezeichnet.

[*Ay tal traicion! etc.*] Akt I, Sc. 7, 506 ff. = „Ha, welch Verrat! Bei Gott, ich schäme mich, sie zu lieben. Blanca, die meine süße Herrin ist, Blanca, die ich liebe und schätze, mutet mir solchen Verrat zu. Was soll ich thun? Denn wenn beleidigt und antwortend, wie es recht ist, ich mich gegen ihren Verrat empöre, so kann ich darum doch ihr thörichtes Vorhaben nicht verhindern. Der Königin Mitteilung zu machen, ist unmöglich, denn mein Schicksal wollte, daß Blanca an diesem Verbrechen Anteil habe. Suche ich sie mit Bitten davon abzubringen, so ist es Thorheit, denn eine entschlossene Frau ist ein so rachsüchtiges Wesen, daß sie sich den Gefahren nicht beugt, vielmehr pflegen sie mit ruchloser Leidenschaft, selbst im Nachgeben, die Schneide noch zu schärfen. Und vielleicht wird sie, verzweifelt über meinen Kummer oder meine Abneigung, sich für einen andern, weniger getreuen, weniger gewissenhaften erklären, der vielleicht durch sie das bezweckt, was ich nicht habe thun wollen."

[**Roberto**] ist der Name von Blancas Onkel, welcher mit dem Ausruf „Stirb, Tyrannin" auf die Königin geschossen hat. (Akt I. Scene 1.)

Stück 62.

[*No he de responder . .*] Akt I, Sc. 8, v. 706 ff. = „Ich brauche dem Herzog nicht eher zu antworten, bis der Erfolg selbst beweist, wie falsch die Anzeichen meines Verrates waren, und daß ich um so treuer bin, je mehr ich ein Verräter zu sein schien."

[*No bastaba, amor — —*] Akt I, Sc. 11, v. 809 ff. = „Genügte, tyrannischer Liebesgott, eine so starke Neigung nicht? Mußtest du es noch so einrichten, daß ich ihm das Leben verdanke? (Im Text muß es ayas, nicht aya heißen).

[**Das Seitab**] franz. aparté (besser a-parté) = Selbstgespräch, bezeichnet im Theater die beiseite gesprochenen Worte, welche nur das Publikum hören soll. — Übrigens findet sich diese „sonder-

bare Art der Unterhaltung“ vorzugsweise in unsern Opern häufig genug.

[**Staats- und Helden-Aktionen**] zunächst Haupt-Aktionen genannt, weil sie den hauptsächlichsten Teil der Theatervorstellungen ausmachen, sind improvisierte Tragödien, welche in der Geschichte des deutschen Theaters besonders im 17. Jahrhundert und auch noch im Anfange des 18. eine große Rolle spielten. Sie entnehmen ihre Stoffe aus der biblischen Geschichte, aus Helden- und Liebesbüchern und bringen als echte Volksdramen in barockem Gemisch hochpathetische Scenen voll gespreizter Tiraden und burleske Intermezzos, welche den Späßen und Zoten des Hanswurst in der Stegreifkomödie nichts nachgeben. — Sie erinnern demnach lebhaft auch an die spanischen Stücke (wie z. B. an unsern Essex mit Cosme), sind aber keineswegs als Übersetzungen anzusehen. Sie benutzen nur den dargebotenen Stoff und legen ihn sich dann je nach der geistigen Begabung und dem Talente der Schauspieler zurecht. — Näheres über diese Haupt- und Staatsaktionen bei Devrient, a. a. O. I, 291 ff. — Vergl. auch Lessings siebenzehnten Litteraturbrief, Werke VI S. 40.

[**Lope de Vega,**] der mächtigste Beherrscher und Gestalter der spanischen Bühne, wurde am 25. Novbr. 1562 in Madrid geboren; er studierte zu Alcala und Salamanca, nahm Kriegsdienste und hatte auch an der verunglückten Expedition der Armada (1588) Anteil. Seit 1595 lebte er wieder in Madrid, wurde, durch Unglücksfälle gebeugt, Priester und trat 1611 in den Franziskanerorden ein. Seit dieser Zeit stieg sein Dichterruhm von Stufe zu Stufe, und mit ihm das Ansehen, welches er in allen Kreisen der spanischen Gesellschaft genoß. Lope starb zu Madrid am 21. August 1635. — Seine Fruchtbarkeit als Dichter — vornehmlich als dramatischer — ist zum Sprichwort geworden. Ausführliches hierüber wie über das Leben und die Schriften Lope de Vegas überhaupt findet sich bei Schack, Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien. Bd. II. S. 185 ff. Uns interessiert für die vorliegende Stelle der Dramaturgie besonders seine:

[**Neue Kunst, Komödien zu machen.**] Der Dichter schrieb dieses Werk 1609 auf Verlangen eines litterarischen Vereins in Madrid,

um sich wegen der ihm vorgeworfenen Verletzung der Regeln zu verantworten. Schack, a. a. O. II, 216—229, giebt einen ausführlichen Auszug aus diesem eigentümlich leicht hingeworfenen und oft absonderlichen Gedichte, das manche sogar zu der allerdings irrigen Ansicht verleitet hat, als ob Lope eine Verspottung seiner Gegner unter dem Scheine einer Verspottung seiner selbst beabsichtigt habe. Der Ideengang ist vielmehr kürzlich der: die Regeln des Aristoteles seien anzuerkennen, und ihre Beobachtung im Interesse der Kunst dringend zu wünschen. In Spanien aber herrsche eine derartige Regellosigkeit, daß klassische Stücke keinen Beifall fänden, und somit der Dichter genötigt sei, dem, wenn auch zuweilen verkehrten Geschmacke des Publikums zu huldigen.[1] — — In diesem Lehrgedichte nun spricht Lope von der Wahl und Bearbeitung des dramatischen Stoffes und giebt den Rat, das Stück zunächst in Prosa niederzuschreiben und es in drei Akte zu teilen, wobei man sich zu bemühen habe, daß jeder den Zeitraum eines Tages (Jornada) nicht überschreite. Bei dieser Gelegenheit folgt die citierte Stelle:

[*El Capitan Virues*[2] *etc.*] „Der Hauptmann Virues, ein ausgezeichnetes Genie, brachte die Komödie, die früher wie mit Kinderfüßen auf Vieren ging, in 3 Akte. Denn früher waren die Komödien Kinder, und ich schrieb im Alter von 11 und 12 Jahren solche zu 4 Akten und 4 Bogen; denn jeder Akt umfaßte einen Bogen."

[**eine Stelle des Cervantes in Widerspruch.**] Cervantes (der gefeierte Verfasser des Don Quixote, geb. 1547, gest. 1616) sagt in dem von Lessing citierten Prologo á las Comedias „wo ich mich erkühnte, die Schauspiele von fünf Akten, welche sie hatten, auf drei zu beschränken." Widerspricht dies allerdings der Angabe Lopes in Bezug auf Virues, so werden eben beide Dichter als solche anzusehen sein, welche die Einteilung in drei Akte konsequent durch-

---

[1] Vgl. auch St. 69. L-M. 290. (K. 319.)

[2] Virues, Cristoval de, geb. zu Valencia um 1550, trat früh in das spanische Heer ein, focht in der Schlacht bei Lepanto und starb 1610 als Hauptmann. Er ist Verfasser eines epischen Gedichtes (el Monserrate. 1588) und von 5 Tragödien (Madrid 1609), in welchen er das Antike mit dem Modernen verschmelzen will, aber oft ins Abenteuerliche und Ungeheuerliche verfällt. Vgl. Schack, a. a. O. I, 292 ff.

führten und damit zum allgemeinen Gebrauch erhoben. Erfunden hat sie weder der eine noch der andere, denn schon 1553 hatte Francisco de Avendaño eine Komödie herausgegeben, welche in drei Jornadas eingeteilt ist. Vgl. Schack, a. a. O. I, 233. 293.

Stück 63.

[— *Yo no me acordaba*] Akt II, Sc. 3, v. 975 ff. = „Ich dachte nicht daran, es zu sagen, und verschwieg es. Seitdem man es mir aber anvertraute, (es ist encargó, nicht entregó zu lesen) platze ich, um es zu sagen. Denn ich habe die Eigentümlichkeit, daß eine Mitteilung mir in einer Stunde oder einer halben ein Geschwür macht." (no criársele á uno postema sprichwörtlich soviel als ein anvertrautes Geheimnis nicht bei sich behalten können.)

[*Allá va Flora*] nicht Allá Flora, wie bei Lessing und in den nachfolgenden Ausgaben steht, Akt II, Sc. 3, v. 990 = „Fort geht Flora! Doch nein, es soll eine würdigere Person sein — Flora darf sich nicht rühmen, mir mein Geheimnis geraubt zu haben."

[**lassen**] = sich schicken, schicklich sein.

[**deflorieren**] obscönes Wortspiel; man denke an das französische déflorer: einer Jungfrau die Unschuld rauben.

[*Ya se me viene a la boca*] Akt II, Sc. 4, v. 1016 = „Schon kommt mir die Ladung in den Mund! — — Welch scheußliches Aufstoßen kommt mir — welch schreckliches Drängen! — Mein Magen erträgt es nicht. — Wahrlich, welch große Qual, ich stecke den Finger hinein. — — Da ich nun die ganze Ladung von mir gegeben und das Geheimnis vom Anfang bis zu Ende ausgespieen habe, ohne etwas zurückzulassen, so hat mir die Erzählung einen solchen Ekel verursacht, daß ich eine Quitte kosten oder in eine Olive beißen will." —

[*Abate, abate las alas.*] Akt II, Sc. 7, v. 1078 = „Zieh ein, zieh ein die Flügel; fliege nicht so hoch, wir wollen eine passende Sphäre für einen so beschränkten Flug suchen. Blanca liebt mich, und ich bete Blanca an. Sie ist schon meine Geliebte (es, nicht en). Warum aber entferne ich mich von einer so edlen

Liebe um ehrgeiziger Absicht willen? Keine unechte **Konvenienz** möge eine echte Neigung besiegen!"

[**eine Redondilla**] ist eine von den Formen des **vierfüßigen** Trochäus, welche im spanischen Drama vorkommt. Es ist eine vierzeilige Strophe mit solcher Reimstellung, daß der vierte Vers auf den ersten, der dritte auf den zweiten reimt (a b b a). In Lopes ältern Stücken bildet sie die gewöhnlichste Form der dramatischen Rede; Calderon und die Späteren pflegen sie vorzugsweise für reflektierende Momente, für zärtliche oder tändelnde Stellen und für Antithesenspiele zu wählen. So Schack, a. a. O. II, 84. — Hier giebt die Redondilla das Thema (Mote, Motto) zu der darauf folgenden (von Lessing ihrem Wesen nach beschriebenen) Glosse. — Wir fügen hinzu, daß die Strophen der Glosse Decimen (Zehnzeilen) sind und die Reimstellung a b a b a c d c d c haben. — Allerdings steigert diese Glossenform den poetischen Schwulst gewaltig, wie aus nachfolgender möglichst wörtlicher Übersetzung hervorgeht:

Motto: (Akt II, Sc. 7, v. 1118 ff.) = „Wenn etwa mein thörichtes Geschwätz zu deiner Schwelle gelangt, so möge das Bedauern, daß es nichts taugt, den Abscheu nehmen, daß es mir angehört." Glosse: (v. 1143 ff.) = „Obschon der Schmerz mich herausfordert, vermag ich meine Klagen nicht zu äußern,[1] denn so gering ist meine Kühnheit, daß zwischen Verehrung und Furcht sie mir im Munde sterben; und so erreichen meine Leiden, die ganz mein sind, nicht dein Ohr; und nicht werden gehört meine Klagen, wenn ich sie etwa ausspreche, oder mein thörichtes Geschwätz."

„Daß sie so schlecht ausgedrückt sind, das möge ihre beste Beglaubigung sein. Denn da in meinem Kummer Schweigen und Reden ihre Rollen vertauschen, so werden jene noch gewichtiger sein. Von heute ab mögen sie an diesem Zeichen von dir erkannt werden. Denn ohne Zweifel sind es meine Klagen, wenn einige schlecht ausgedrückt, zu deiner Schwelle gelangen."

„Aber, o Gott! meine Schmerzen von deiner Grausamkeit er-

[1] Hinter provoca ist ein Komma zu setzen, und die zweite Reihe zu lesen: Decir mis quejas no puedo.

kannt, werden, wenn auch besser beglaubigt, doch weniger zugelassen als mit andern vermengt werden. Da du nicht weißt, wem deine Undankbarkeit sie am meisten schuldet, so muß, da du sie alle als gleich ansiehst, dich im allgemeinen bewegen das Bedauern, daß sie nichts taugen."

„In mir bringt deine schöne Sprödigkeit diese heftige Wirkung hervor. Dein und mein ist meine Qual; dein, weil du die Ursache bist, mein, weil ich sie fühle. Möge, Laura, deine Abneigung wissen, daß meine Qual von ihr herrührt, und möge in meinem kühnen Geschwätz das, was es von dir hat, den Abscheu nehmen, daß es mir angehört."

[**Boscan und Garcilasso,**] zwei spanische Dichter, welche sich durch die Einführung italienischer Formen (z. B. Terzine, Sonett) in die spanische Dichtung bekannt gemacht haben. Sie waren mit einander befreundet und lebten in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Boscan starb 1540 zu Perpignan, als er eben damit beschäftigt war, seine Werke mit denen seines kurz zuvor (1536) verstorbenen Freundes herauszugeben. Dieselben erschienen 1543 (Las obras de Boscan y algunas de Garcilasso). Auch 1553 zu Venedig von Alonso de Ulloa.

Stück 64.

[— *El mas verdadero amor*] Akt II, Sc. 7, v. 1210 ff. = „Die echteste Liebe ist die, welche sich selbst genügt, ohne andern Lohn oder anderes Ziel zu erwarten. Die Erwiderung ist der Lohn, und den Preis zum Ziele nehmen, heißt lieben aus Gewinnsucht." Dann v. 1253 ff. „Meine Liebe steht innerhalb des Schweigens und der Ehrfurcht, und daher ist mein Glück gesichert, wenn ich etwa glaube (o süßer Wahn!), daß sie von dem höchsten Gegenstande angenommen wird. Wenn ich mich von diesem Glauben täuschen lasse, so dauert mein Glück, weil meine Täuschung dauert. Thöricht ist die Zunge, wenn sie ein Glück aufs Spiel setzt, das im Geheimnis sicher ist." Schließlich v. 1264 f. „Denn glücklich ist, wer, wenn er nicht glücklich ist, es niemals erfährt."

[**ausfenstern**] volkstümlicher, in der Schriftsprache vielleicht nur an unserer Stelle gebrauchter Ausdruck für: ausschelten, schnöde

zurückweisen rc., ist auf die unfreundliche Abfertigung von Liebhabern zurückzuführen, welche vor den Fenstern der Geliebten ihre Liebessehnsucht kund geben.

[— — *Ya estoi resuelta*] Akt II, Sc. 12, v. 1436 ff. = „Schon bin ich entschlossen. Ich bin dem Wankelmute eines Mannes nicht unterworfen, denn obgleich ich nicht weiß, ob er mich vergessen wird, so muß ich doch seiner Ritterlichkeit überlassen, was die Gewalt thun kann. Große Elisabeth, höre mich an, und wenn deine Hoheit mich anhört, so verbinde mit deinem Ohr noch mehr Mitleid als Aufmerksamkeit. Ich habe dich bei dieser Gelegenheit Elisabeth, nicht Königin genannt; denn wenn ich dir als meinen Fehler eine Schwachheit gestehen will, die ich als Frau begangen, so suche ich, damit sie dir geringer erscheine, in dir nicht die Königin, sondern das Weib und nur das Weib."

Stück 65.

[*Le llamé una noche obscura*] Akt II, Sc. 12, v. 1518 ff. = „Blanca: Ich rief ihn in einer dunklen Nacht — Königin: Und er kam zu dir? — Blanca: Wollte Gott, mein Unglück und seine Liebe wären nicht so groß gewesen. Er kam verliebter als je, und ich, die ich zu meinem Unglück zwiefach blind war aus Liebe, und — die Finsternis . . . ."

[**nur eine Gedanke.**] Der auffällige Gebrauch als Femininum ist bereits K. 303 besprochen.

[**Das erste Papier — — ist die Bittschrift**] erinnert lebhaft an Lessings Emilia Galotti Akt I, Sc. 1, wo dem Prinzen beim Durchlesen der Bittschriften eine mit der Unterschrift Emilia die Erinnerung an die Geliebte wach ruft.

Stück 66.

[**fängt sich mit einer langen Monologe — an.**] Wir erinnern an den nicht mehr üblichen Ausdruck „sich anfangen" und an den bereits K. 116 besprochenen eigentümlichen Gebrauch des Wortes „Monolog" als Femininum.

[*No pudo ser que mintiera*] Akt III, Sc. 1, v. 1880 ff. = „Konnte Blanca nicht vielleicht lügen, wenn sie mir erzählte, daß sie sich dem Grafen hingegeben? Nein! denn Blanca würde es nicht erfinden. Kann er sie nicht genossen haben, ohne verliebt zu sein? Und wenn er sie zärtlich und hingegeben geliebt hat, kann er sie nicht vergessen haben? Sah ihn mein Verlangen bei unschuldigem Zusammensein nicht sehr verschwiegen mit den Lippen und sehr geschwätzig mit den Augen, wenn er mir seinen Verdruß klagte, und ich seine Trauer schalt?“

Stück 67.

[**Er verweigert sich der Gnade**] = er weist sie zurück. — Verweigern wird heute nicht mehr reflexiv gebraucht.

[**mir das Angesicht sehen zu lassen**] wird von Brandstäter (a. a. O. Seite 212) mit Recht als ein Gallicismus bezeichnet. Wir sagen: mich sehen lassen.

[**er eröffnet das Fenster**] müßte nach unserm Sprachgebrauch öffnet heißen. Man bemerke auch in derselben Scene kurz zuvor: „den Park eröffnen“, „den Weg geöffnet“ und „der Weg, den mir dieser Schlüssel eröffnen kann“. Lessing scheint demnach zwischen öffnen und eröffnen keinen besondern Unterschied gemacht zu haben, während wir letzteres vorzugsweise nur in übertragener Bedeutung gebrauchen.

[**Vorsicht**] = Vorsehung (providence).

Stück 68.

[**Die Virginia des Augustino de Montiano y Luyando.**] Von diesem spanischen Dichter, welcher theoretisch[1] und praktisch bemüht war, die sogenannte französische Klassik auf die spanische Tragödie

[1] In seiner „Abhandlung über die spanischen Tragödien“ vor dem Trauerspiel Virginia. In derselben behandelt Montiano die eigentlichen Zierden der spanischen Bühne mit Verachtung, hebt frostige Nachahmungen antiker Poesie lobend hervor und stellt sich so an die Spitze der „pseudoklassisch-gallicistischen“ Dramatiker. — Vergl. Schack, a. a. O. III, 476. — Scherr, a. a. O. 270 — auch Eschenburg, a. a. O. VII, 449 und Gräße, Handbuch der allgem. Litt.-Gesch. III, 1. S. 153.

zu übertragen, giebt Lessing 1754 in seiner Theatralischen Bibliothek (Werke IV, 175) ausführliche Lebensnachrichten. Darnach ist Montiano 1697 geboren, stammt aus vornehmer Familie und erhielt eine gute Erziehung. Schon 1719 ließ er eine Oper drucken und machte sich auch sonst litterarisch bekannt. 1732 trat er in den Staatsdienst und wurde 1746 Sekretär bei der Begnadigungs- und Gerichtskammer für Castilien; er starb, nach S. & T., um 1770. Am berühmtesten sind seine beiden (in reimlosen Jamben geschriebenen) Tragödien Virginia (1750) und Ataulfo (1753 oder nach Schack 1751). — So viel steht aber fest, daß schon einsichtsvollere Zeitgenossen Montianos Dramen für unerträglich hielten (vergl. Schack, a. a. O. III, 481), und daß die späteren Litterarhistoriker sie ähnlich wie Lessing an unserer Stelle verwerfen. — Interessant bleibt uns doch Montiano dadurch, daß seine Virginia ganz entschieden Lessings Emilia hervorgerufen hat. — Es ist bekannt, daß unser Dichter zunächst den von Livius (III, Kap. 44) gegebenen römischen Stoff benutzen wollte, dann aber in gereifterer Erkenntnis denselben vom rein menschlichen Standpunkte aus behandelte und auf modernen Grund und Boden stellte. — Meint dagegen Bouterwek (Geschichte der Poesie III, 579), daß Lessing bereits vor der Bekanntschaft mit dem Stücke des Montiano an seiner Virginia gearbeitet habe, so ist das eben weiter nichts als eine Annahme. Für unsere Behauptung spricht vielmehr der Umstand, daß Lessing, als er seinem Freunde Cronegk riet, sich um den Nicolaischen Preis (1757) mit seinem Kodrus zu bewerben, seinerseits gleichzeitig an der Virginia arbeitete. Vgl. die so eben (1876) erschienenen „Dramatischen Entwürfe und Pläne G. E. Lessings", herausgegeben von Boxberger. S. 630. Wenn daselbst allerdings S. 631 gesagt wird, daß nicht Montiano, sondern erst später der Franzose Campistron unsern Dichter zum Wettstreite aufforderte, so mag das in Bezug auf die Behandlung des einmal in Aussicht genommenen Stoffes richtig, gewiß aber nicht für die erste Anregung zu demselben maßgebend sein.

[**Calderon**] Don Pedro de la Barca, geb. zu Madrid 17. Jan. 1600, bekundete frühzeitig sein poetisches Genie, widmete sich vorübergehend dem Soldatenstande, seit 1635 aber durch Philipp IV. an den Hof berufen, der Abfassung weltlicher und geistlicher Schau-

spiele. Das setzte er auch fort, als er 1663 Priester in der Brüderschaft von San-Pedro wurde. Er starb als Kapellan-Mayor derselben am 25. Mai 1681. — Über sein Leben und seine Werke vergl. Schack, a. a. O. III, 38—294.

[**Die ausgesparteften Situationen,**] ein der Malerei rc. entnommener Ausdruck, d. h. solche, die so eingerichtet sind, daß sie eine besondere Wirkung haben.

[**Anständigkeit**] immer im Hinblick auf das für die Bühne zum technischen Ausdruck gewordene franz. bienséance.

[**Cosme, dieser spanische Hanswurst,**] ist die lustige Person, die seit Lope de Vega in keinem spanischen Schauspiele (Comedia) fehlen durfte. Ihr Gattungsname — entsprechend dem italienischen Arlechino — ist Gracioso; speziell heißen die Vertreter derselben Bobo (Narr), Simple (Einfaltspinsel), hier Cosme, gewiß auch mit einer, wenn auch mir nicht bekannten, Nebenbedeutung. Es ist wie immer der Diener des Helden, und zwar seine Parodie, sein Zerrbild, feige, geschwätzig, gefräßig, und dabei sozusagen kein Individuum, sondern ein komischer Chorus, der über die tragischen Vorgänge in derb-realistischer Weise reflektiert und somit von dem überschwenglichen Pathos zur gemeinen Wirklichkeit zurückführt. Daß dies meistens auf Kosten des guten Geschmacks geschieht, dürfte vom Standpunkt der heutigen ästhetischen Kritik als erwiesen angesehen werden, dagegen darf aber auch die historische Entwicklung der dramatischen Poesie und der Schauspielkunst bei allen Kulturvölkern nicht außer acht bleiben, und somit die Berechtigung des Grotesk-Komischen selbst innerhalb des Dramas oder der Tragödie eine Erklärung finden. Vergleiche Schack, a. a. O. II, 75 ff. — Flögels Geschichte des Grotesk-Komischen, herausgegeben von Ebeling S. 66 und das von uns über den deutschen Hanswurst bezw. Harlekin K. 128 ff. Gesagte.

Stück 69.

[**Lope de Vega.**] Wir verweisen, was das Leben des spanischen Dichters und sein Lehrgedicht (Arte nuevo de hacer comedias) betrifft, auf K. 311 f. und halten daran fest, daß er die allerdings im Volksgeschmacke begründete Verbindung des Tragischen und

Komischen zur dramatischen Regel erhob und somit der eigentliche Schöpfer und Begründer des sogenannten „Mischspieles“ [1] ist. Lessing giebt an unserer Stelle eine vortreffliche Kritik dieser auf scheinbarer Nachahmung der Natur begründeten Geschmacksrichtung, welche auch für die deutsche Schaubühne von großer Bedeutung ist, und kommt wieder auf den bereits im Laokoon entwickelten Fundamentalgedanken zurück, daß das Endziel aller Kunst das Schöne sei, und daß sich diesem alle andern Gesichtspunkte unterzuordnen haben. — In Bezug auf die Stelle des Lope bemerken wir noch, daß der von Lessing nicht übersetzte Anfang (Eligese el sujeto etc.) lautet: „Man wähle den Gegenstand und kümmere sich nicht darum (mögen die Regeln es verzeihen), ob Könige darin vorkommen, obgleich ich wohl weiß, daß der weise Philipp, König von Spanien“ 2c. 2c.

[**Amphitruo des Plautus**] bereits besprochen S. 164 u. 297 f.

[**Plutarch, wenn er von Menander** [2] **rede etc.**] Er thut dies in der St. 96 L-M. 396. Anmkg. erwähnten Schrift „Vergleichung des Aristophanes und des Menander“, welche nur in einem Auszuge auf uns gekommen ist. In der Ausgabe von Reiske findet sie sich Vol. IX Seite 387 ff. – Da heißt es denn gleich zu Anfang, daß der Verfasser bei weitem den Menander vorzieht und an dem älteren Dichter viel zu tadeln hat. Dieser vermische in seiner gesuchten und unnatürlichen Ausdrucksweise das Tragische mit dem Komischen, sei dunkel, gemein, geschwätzig und bis zum Ekel possenhaft 2c. 2c.

[**Seneca, Terenz**] sind Repräsentanten der Tragödie und der Komödie. Der erstere, Lucius Annäus Seneca, gewöhnlich der Philosoph genannt (geb. 4 n. Chr. in Corduba, Erzieher und Ratgeber des Kaisers Nero, tötet sich auf Befehl desselben 65 n. Chr.), wird auch als Verfasser von 8 Tragödien angesehen, welche durch ihre hohlen und gräßlich-schwülstigen Deklamationen übel berüchtigt sind. Lessing erwähnt sie in diesem Sinne im Laokoon (Werke VI, 386) und bespricht sie eingehend im 2. Stück der Theatralischen Bibliothek (Werke IV, 267—329). — Über Terenz vgl. Register.

---

[1] Für Mischspiel haben wir allerdings zunächst in etwas anderm Sinne den Plautinischen Ausdruck Tragico-Comœdia, S. 298 kennen gelernt.

[2] Über die griechischen Komödiendichter vergl. Register.

[**Minotaurus der Pasiphaë.**] Anspielung auf die Sage, nach welcher Pasiphaë, die Tochter des Helios, Gemahlin des Minos, durch Aphrodite, welche das Geschlecht des Sonnengottes haßte, zu einer unnatürlichen Liebe mit einem Stiere getrieben wurde. Die Frucht derselben war der Minotaurus, d. i. Stier des Minos, ein Ungeheuer, halb Tier halb Mensch, das im Labyrinth mit atheniensischen Jünglingen und Jungfrauen gefüttert wurde, bis Theseus mit Ariadnens Hilfe es tötete.

[**sagt einer von unseren neuesten Scribenten.**] Es ist Wieland in seinem Roman „Geschichte des Agathon“ Buch 12. Kap. 1.[1] — Wir unterlassen es, als nicht zur Sache gehörig, auf eine Besprechung dieses 1766 zuerst erschienenen und eine Art Selbstschilderung des Dichters enthaltenden Werkes einzugehen, verweisen auf Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung IV, 254 f., auf Grubers Charakteristik des Agathon im Leben Wielands, auf Hillebrand „Die deutsche Nationallitteratur“ I, 149 ff. und deuten nur an, daß die ganze Stelle eine Vergleichung mit der Lage des Agathon ist, der am Hofe des Tyrannen Dionysius von Syrakus zur Teilnahme an den Staatsgeschäften berufen, durch den ersten besten Parasiten, Kuppler oder Sklaven in seinen Maßregeln gehindert werden konnte.

[**Jak Falstaf**] ist der aus dem Englischen herübergenommene vertrauliche Name für John. Diesem Jack entspricht unser „Hans“ und wird auch von Schlegel in seiner Übersetzung da gebraucht, wo Prinz Heinrich, Poins ꝛc. ꝛc. im Original ihren Sir John gemütlich Jack nennen.

[**Haupt- und Staats-Aktionen**] bereits K. 311 besprochen.

[**im alten gothischen Geschmacke,**] wir sagen sonst, um das Veraltete zu bezeichnen, altfränkisch. Gotisch ist wohl noch stärker und bezeichnet auch im Französischen so viel als (mittelalterlich) barbarisch.

[**Der Hauptstadt des deutschen Reiches erhalten etc.**] Hindeutung darauf, daß der gefeiertste Vertreter des Hanswurst, Joseph Stranitzki, im Jahre 1708 zu Wien das erste feststehende Theater in Deutschland gründete, und nach ihm seit 1725 die ebenso berühmten

---

[1] In der Ausgabe sämtlicher Werke (Leipzig 1794) Bd. III S. 48—52.

Prehauser und Bernardon das Wiener Publikum durch die tollsten Hanswurstiaden ergötzten. Vergl. Einleitung Seite 1. — Hierbei ist zu bemerken, daß Wieland in seiner eben citierten Ausgabe letzter Hand (1794), die überhaupt vielfache Verbesserungen enthält, mit Rücksicht auf die inzwischen erfolgte Vertreibung des Hanswurst die ganze Stelle „Übrigens weiß man, was für eine rc." wesentlich verändert hat. Er sagt nämlich: „Was übrigens der edle Hanswurst in den komischen Tragödien, wovon wir reden, für eine wichtige Rolle zu spielen hatte, wird vielen unserer Leser noch in frischem Andenken liegen. Wie viele Mühe hat es nicht gekostet, diesen Lieblingscharakter der oberdeutschen Provinzen von der Schaubühne zu verdrängen! — Und gleichwohl möchte er immer auf der Schaubühne bleiben, insofern er nirgends als dort geduldet würde! Aber wie manche große Aufzüge rc. rc."

[Unsere Großen lernen vor's erste an den ***.] Bitterer Hinblick auf den durchaus antideutschen Geschmack der vornehmeren Zeitgenossen, welche nur an französischen Romanen, die frivol und sittenlos genug waren (weshalb sie oft anonym *** erschienen), Gefallen fanden. — Wieland war dazu berufen, dieser blinden Franzosenliebe ein Ende zu machen, er schuf den deutschen Roman, die deutsche Dichtung, welche sich ebenso feingebildet, ebenso geschmeidig, ebenso galant — und auch ebenso frivol und lüstern auszudrücken verstand, als jene überrheinische Ware, während sie dieselbe an geistigem Gehalte übertraf. Sein Agathon machte hiemit den Anfang und eröffnete der deutschen Litteratur, die zunächst eine Stätte in den mittlern Sphären des Lebens gefunden hatte, die Salons der vornehmeren Welt! —

Stück 70.

[Freitags, den 12. Julius] ist ein aus der Originalausgabe in die spätern übergegangener Druckfehler, statt Freitag, den **17.** Julius. Siehe den Datumzeiger K. 9.

[Die Brüder des Herrn Romanus][1] sind ein Lustspiel in 5 Akten

[1] Karl Franz Romanus, aus Leipzig, geb. 1731, gest. als wirkl. geheim. Kriegsrat zu Dresden 1787, gab in dem citierten Bande 5 Lustspiele und 1778 noch zwei dem Destouches nachgebildete heraus. Vergleiche Kurz, a. a. O. II, 619 und Ebeling, a. a. O. III, 673 f.

(Prosa) und stehen in einem 1761 anonym zu Dresden und Warschau herausgekommenen Bande, welcher den Titel führt: „Komödien". Wiederabgedruckt sind „Die Brüder", oder „Die Schule der Väter" im VI. Teile des „Theater der Deutschen".

[**Die Brüder des Terenz**][1] führen bei dem römischen Dichter den griechischen Titel „Adelphi" und wurden im Jahre der Stadt 594 (= 160 v. Chr.) aufgeführt. Daß für Terenz die Adelphoi des griechischen Lustspieldichters Menander[2] im großen und ganzen das Original, nach dem er arbeitete, bilden, und daß er auch aus einem Stücke des Diphilus[3] (Synapothnescontes, die Zusammensterbenden) eine Episode entlehnte, wird bei der von Lessing selbst gegebenen Gelegenheit (St. 99) besprochen werden.

[**Molière — Männerschule.**] Daß Molière die „Brüder" des Terenz vor Augen gehabt hat, unterliegt wohl keinem Zweifel. Einzelne Verse des französischen Dichters sind sogar fast wörtlich aus dem Lateinischen übersetzt, z. B. Molière Akt I, Sc. 4:

---

[1] Publius Terentius Afer, zu Karthago im Jahre 569 der Stadt (= 185 v. Chr.) geboren, war der Sklave des Senators Terentius Lucanus, lebte dann als Freigelassener in Rom und starb auf einer Rückreise von Griechenland im Jahre 595 der Stadt (= 159 v. Chr.). Im Umgange mit vornehmen und gebildeten Römern gelangte er bei der Bearbeitung griechischer Lustspielstoffe zu großer Feinheit und Korrektheit der Sprache, zu eleganter Technik im Versbau, während er in der Anlage und Durchführung der Charaktere von seinen griechischen Mustern, oft ohne sie zu erreichen, abhängig ist. Wir besitzen von Terenz 6 Komödien, die oft herausgegeben, bearbeitet und übersetzt sind. — Vergleiche Teuffel, Geschichte der Röm. Litteratur, nach welcher überhaupt die Jahreszahlen ꝛc. gegen die erste Auflage berichtigt sind.

[2] Menander, geboren zu Athen 342 v. Chr., soll aus Neid über die Triumphe seines Nebenbuhlers Philemon sich den Tod gegeben haben. Er ist der bedeutendste unter den Dichtern der neueren griech. Komödie, und hat sich durch mehr als 100 Lustspiele berühmt gemacht. Auf uns sind nur Bruchstücke gekommen (herausgegeben von Meineke in den Fragmenta comicorum Græcorum, Berlin 1839). — Lessing citiert L-M. 397 Plutarch, welcher sagt, daß Menander 52 Jahre alt geworden sei und daß er 105 Komödien geschrieben habe.

[3] Diphilos aus Sinope, lebte zu Alexanders d. G. Zeit und war ein fruchtbarer Dichter der neueren griechischen Komödie. Von seinen mehr als 100 Stücken kennen wir noch 50 freilich nur dem Namen nach, und wissen von zweien, daß sie in der latein. Bearbeitung erhalten sind: Die Κληρούμενοι in der Casina des Plautus, und die Συναποθνήσκοντες in den Adelphen des Terenz.

Quelle belle famille! Un vieillard insensé
— — — — — — — — — — — — — —
Une fille maitresse et coquette suprême,
Des valets impudents; non, la Sagesse même
N'en viendrait pas à bout, perdrait sens et raison
À vouloir corriger une telle maison. . . .

verglichen mit Terenz IV, Sc. 7. (v. 43 ff.):

Domus sumptuosa; adulescens luxu perditus:
Senex delirans; ipsa si cupiat Salus
Servare prorsus non potest hanc familiam.

Daß trotzdem Molière seine Selbständigkeit bewahrt hat, beweist schon ein Blick in die K. 290 f. gegebene Analyse des Stücks.

[**Voltaire macht seine Anmerkungen**] Œuvres 47, 140 (Mélanges littéraires), wo er überhaupt, wie bereits erwähnt, über Molière und seine Werke spricht. Die Worte auf L-M. Seite 298 geben die Übersetzung der Stelle.

[*Primus sapientiæ gradus*] „Der erste Schritt zur Weisheit besteht in dem Gewahrwerden des Falschen, der zweite in der Erkenntnis des Wahren“ ist ein Citat aus dem durch seine gute Latinität berühmten Kirchenvater Lactantius Firmianus († um 330). Es steht in den Institutiones divinæ Lib. I (de falsa religione) Kap. 23. (In der Folio-Ausgabe Basel 1563 mit den Anmerkungen von Betulejus findet sich die Stelle Seite 84 Zeile 23.)

[*Solet Aristoteles etc.*] „Aristoteles pflegt in seinen Schriften den Kampf zu suchen und zwar nicht blindlings und aufs Geratewohl, sondern mit Absicht und Methode; zunächst zeigt er die Schwäche der fremden Ansicht 2c. 2c.“ Der Ausleger, der dies sagt, ist mir nicht bekannt. Ebenso wenig haben ihn S. & T. gefunden.

Stück 71.

[**Voltaire aus der Klasse bei den Jesuiten.**] Vgl. die Notiz über sein Leben K. 25 f. —

Zum Verständnis des folgenden erscheint es geeignet, schon jetzt den Gang der Handlung und die Charakteristik der Personen durch die Gegenüberstellung des Inhalts der „Brüder“ des Terenz und des Romanus folgen zu lassen, obschon die eingehende Vergleichung bei Lessing erst St. 96 wieder aufgenommen wird. Eine solche Gegenüberstellung wird bereits imstande sein, die frische, lebendige Kürze der Darstellung und die naturgemäße Zeichnung der Gestalten bei dem römischen Dichter, und die gedehnte, langweilig moralisierende Geschwätzigkeit und farblose Charaktermalerei des deutschen Nachahmers hervortreten zu lassen. Dort erregt wahrhaft verständige Humanität und polternde Engherzigkeit unser Interesse, hier wird die Vertrauensseligkeit zu vollständiger Pinselei, und neben den beschränkten Hypochonder stellt sich ein kaum erklärlicher Schurke. Schlimm genug, daß dieser versteckte Harlekin eigentlich das meiste Interesse für sich zu gewinnen weiß!

Terenz.		Romanus.	
Personen:		Personen:	
Demea,	ein Greis; des Äschinus und Ktesipho Vater.	Philidor.	
Äschinus,	ein Jüngling, adoptiert von Micio.	Lysimon,	sein Bruder.
Pamphila,	dessen Geliebte (zuletzt Gattin).	Leander,	sein Sohn.
Hegio,	ein Greis, ihr Vormund.	Lykast,	Lysimons Sohn.
Micio,	ein Greis, Bruder des Demea.	Lucinde,	Leanders Liebste.
Ktesipho,	ein Jüngling, Sohn des Demea.	Citalise,	Lykastens Liebste.
Sostrata,	Pamphilas Mutter.	Orgon,	der Lucinde Vetter.
Kanthara,	Pamphilas Amme.	Nerine,	„ „ Bediente.
Sannio,	ein Kuppler.	Frontin,	Leanders Diener.
Syrus, Parmeno, Dromo, Geta,	Sklaven.	Der Baron. — Ein Kaufmann.	
	Scene: Athen.		Scene: in Philidors Hause.

NB. Philidor = Micio; Lysimon = Demea; Leander = Äschinus; Lykast = Ktesipho.

Terenz.

Akt 1. Micio, ein alter Junggesell, hat den ältesten Sohn seines auf dem Lande lebenden Bruders an Kindesstatt angenommen. Er hat ihn, wie er es selbst ausspricht, nachsichtig erzogen und ihm stets seine Wünsche gewährt, weil er so besser als durch Furcht sein Ehrgefühl zu wecken glaubte. Ganz anders sei sein Bruder Demea gesonnen; er gründe seine Erziehung nur auf die Gewalt, die er seinem Sohne gegenüber hat. — Der strenge, mürrische Demea erscheint, dankt seinem Bruder nicht einmal für den Gruß, sondern beginnt sogleich über Micios Schwäche und Äschinus' zügelloses Leben herzuziehen. Er erzählt, daß der letztere, um eine Dirne zu entführen, ein Haus gestürmt und den Herrn nebst dem Gesinde gemißhandelt habe. Als er seinen Bruder über solche „Jugendstreiche“ ruhig und beschönigend urteilen hört, gerät er außer sich, dankt Gott, daß der von ihm erzogene Sohn anders geartet ist, und eilt, das Schlimmste für die Zukunft des Äschinus fürchtend, im Zorn davon. — Micio kann nicht leugnen, daß Äschinus es ein wenig toll treibt, besonders da er hoffte, daß eine Heirat seinen Liebesausschweifungen ein Ende machen würde.

Romanus.

Akt 1. Orgon besucht nach langer Zeit einmal wieder seinen alten Freund Philidor und freut sich zu hören, daß seine junge Muhme Lucinde still und häuslich bei ihm lebt und sich durch echte Weiblichkeit auszeichnet. Ebenso ist Philidor noch immer außerordentlich mit seinem Sohne zufrieden. Der einzige Störenfried in der Familie ist Lysimon, der heftige, mürrische Bruder, der auf dem Lande lebt und seinen Sohn tyrannisiert, damit er ja auf keine schlechten Wege gerate. Die Erziehungsweise des sanften Philidor beruht dagegen auf Nachsicht und Vertrauen, und gerade deshalb hat er von seinem Bruder viel zu leiden. Schließlich denken die beiden alten Freunde auch an eine Vereinigung Lucindens und Leanders, natürlich aber nur, wenn die jungen Leute gegenseitige Neigung empfinden. Kaum ist Orgon fort, so kommt Lysimon, fängt scheltend und polternd das alte Lied von seiner Erziehungsmethode an und wirft dem Bruder vor, daß er seinem Sohne alle Freiheit gewähre und ihn dadurch verderbe. Zornig verläßt er das Haus; Philidor aber hört von Leander die Bestätigung dessen, was er längst ahnt, nämlich, daß Lykast den Vater hintergeht und einen tollen Streich über den andern macht. Leander gesteht ferner offen, daß er zuweilen scheinbar an diesen Thorheiten Anteil nehme, doch nur, um den Unbesonnenen aus der Verlegenheit zu retten. Dieses offene Geständnis lobt der Vater. Um so mehr wundert es uns, daß er noch nie zu ihm von seiner Liebe zu Lucinde gesprochen hat, so daß das Mädchen, welches seine Liebe erwidert,

Terenz.

Akt 2. Die bereits angedeutete Entführung der Psaltria (Zitherspielerin) vollendet sich auf der Bühne. Der Kuppler Sannio erhebt gewaltigen Lärm, daß ihm das Mädchen, welches er für 20 Minen gekauft hat, von Äschinus geraubt wird. Der entbietet aber seine Sklaven, und Sannio erhält noch weitere Prügel, so daß er sich glücklich schätzt, wenn ihm auch nur 10 Minen ausgezahlt werden. — Durch den hinzugekommenen Ktesipho erfährt man, daß Äschinus alles aus brüderlicher Liebe für ihn gethan hat.

Romanus.

jetzt ausdrücklich eine offene Mitteilung an den Vater verlangt, weil sie sonst ihn nicht mehr anhören dürfe. Leander verspricht, seine Furcht (?) zu überwinden und mit dem Vater zu sprechen. Nun erscheint der saubere Vetter Lykast; er hat sich heimlich in die Stadt begeben, schöne, natürlich nicht bezahlte Kleider angezogen, rühmt sich seines unkindlichen, ja abscheulichen Verhaltens gegen seinen Vater und erklärt dann, daß er seine geliebte Citalise zu einem fröhlichen Schmause in das Haus Leanders eingeladen habe. Da hört er, daß die Buhlerin durch den Besuch eines Barons zurückgehalten wird. Deshalb stürzt er fort, um Gewalt anzuwenden, Leander aber hält es für seine Pflicht(?), dem Vetter zu folgen.

Akt 2. Wenn der leichtsinnige Diener Frontin (der übrigens im ganzen Stücke nie auf seiten seines Herrn (Leander) steht, sondern immer bereit ist, die Schelmenstreiche des Lykast einzuleiten und zu vertuschen) dem Dienstmädchen Nerine von den augenblicklichen Vorgängen im Hause keine Mitteilung machen will und dadurch ihre Liebe vorübergehend verscherzt, so erfahren wir von dem zurückkehrenden Vetter die bösen Übergriffe, die sich Lykast erlaubte. Er hat den Baron geprügelt, ihn aus dem Hause der Buhlerin geworfen und ihm die Kleider zerrissen. Leander tadelt den Vetter scharf, hält sich aber wiederum für verpflichtet, (!) die eintretende Citalise zu empfangen. Die kokette Person ändert sofort ihren Eroberungsplan, zeichnet den Leander deutlich genug aus und wird von Zorn und Eifersucht entbrannt, als der ihr offen

Terenz.

Akt 3. Des Äschinus That giebt zu weitern Mißverständnissen Veranlassung. Sostrata, die Mutter des Mädchens, welches der Jüngling verführt hat, aber zu heiraten verspricht, erfährt von Geta, daß Äschinus eine andere liebt und sie mit Gewalt in das Haus geschleppt hat. Gefahr ist im Verzuge. Das Mädchen (Pamphila) ist ihrer Entbindung nahe, und deshalb will ihre Mutter sich an den alten Freund ihres Hauses, Hegio, wenden und ihn bitten, als Helfer aufzutreten. Inzwischen hat Demea gehört, daß sein Ktesipho auch bei dem Raube beteiligt ist, aber er wird durch den listigen Sklaven Syrus vollständig übertölpelt und von der Sittenreinheit seines Sohnes fest überzeugt. Weil nun, nach der Aussage des Sklaven, Ktesipho bereits wieder

Romanus.

erklärt, daß er Lucinde liebe. — Die Nachricht, daß der alte Lysimon zurückkehre, stäubt alle auseinander: Lykast flüchtet ins Nebenzimmer, Leander eilt hinaus, um den Ankommenden womöglich fern zu halten; nur Citalise bleibt und hat die Frechheit, der hinzukommenden Lucinde zu sagen, daß sie um Leanders wegen komme, und daß der sie liebt; ja, sie steigert die Bestürzung des jungen Mädchens um so mehr, als sie ihre Lügen dem mit Leander eintretenden Lysimon wiederholt. Der glaubt natürlich alles, schiebt die ihm bereits zu Ohren gekommenen Schandthaten gleichfalls auf Leander — und dieser wagt nicht zu sprechen. Er sieht sein Unglück als die Strafe dafür an, daß er seinen liebevollen Vater durch seine Verschwiegenheit beleidigt hat.

Akt 3. Der doppelzüngige Frontin verschlimmert die Sache Leanders dadurch, daß er auch das Kammermädchen Nerine in dem Glauben bestärkt, als sei Leander treulos. Daher fallen die Bitten des letzteren, ihn bei ihrer Herrin zu vertreten, auf schlimmen Boden. — Lykast bekümmert sich um die Herzensangst seines Vetters nicht, bewegt ihn vielmehr wieder mit ihm zur Citalise hineinzugehen. — Nun folgt eine lange Scene zwischen Frontin und Lysimon, in welcher sich der nichtsnutzige Bediente in seiner ganzen Schurkerei zeigt, alles Geschehene auf Leander schiebt, den Lykast, von dem er freilich nicht leugnen kann, daß er in der Stadt gewesen, sogar höchlichst lobt, als habe er seinen Vetter tüchtig ausgescholten. Nachdem er endlich noch abscheulich

Terenz.

auf das Land zurückgegangen ist, so will er auch die verführerische Stadt verlassen. Hegio hält ihn auf, erzählt das Unrecht des Äschinus (der Schmerzensruf der kreisenden Pamphila hinter der Scene scheint alles zu bestätigen), und Demea sieht sich deshalb genötigt, seinen Bruder aufzusuchen, um die böse Sache möglichst zu ordnen, da Hegio mit ernsten Maßregeln droht.

Akt 4. Was Ktesipho fürchtet, geschieht. Demea kehrt zurück, da er den Sohn nicht gefunden. Aber der schlaue Syrus weiß Rat; er schwatzt dem Alten von der sittlichen Entrüstung seines Sohnes so viel vor, daß dieser ganz beglückt ist und nun um so mehr wissen will, wo er seinen Bruder finden kann, damit er ihm sein Herz ausschütte. Da giebt ihm denn Syrus jene Beschreibung, nach welcher er allerdings die ganze Stadt zu durchlaufen hat. — Darauf zeigen die letzten Scenen des Aktes Micio in seiner mehr als liebenswürdigen und gütigen Bemühung, das geschwächte Mädchen und seinen Pflegesohn glücklich zu machen; die Hochzeit soll sofort gefeiert werden, und Äschinus ist der frohste, dankbarste Mensch von der Welt.

Romanus.

gegen den biederen Philidor hergezogen, kommt dieser selbst, bleibt bei der Erzählung der angeblichen Streiche seines Sohnes sehr ruhig, da er sie eben nicht glaubt, und läßt den tobenden Bruder stehen. Voll Ingrimm über den mit Blindheit geschlagenen Vater und den liederlichen Sohn verläßt Lysimon das Haus.

Akt 4. Philidor ist von der Unschuld seines Sohnes so fest überzeugt, daß er sogar Lucindens Betragen übereilt nennt; er kommt aber mit seinem Freunde Orgon überein, die Angelegenheit der beiden Liebenden sobald als möglich ins Reine zu bringen. — Nun beginnt Frontin wieder sein Spiel; ihm kommt es darauf an, den Lykast (der übrigens plötzlich eine Anwandlung von Gewissensbissen hat, sofort aber wieder zur Citalise eilt) aus der Affaire zu ziehen. Demgemäß schwatzt er dem zurückkehrenden Lysimon vor, als sei sein sauberes Söhnchen nur umgekehrt, um dem Umfug in Philidors Hause ein Ende zu machen; er leitet auch die Unterhandlung mit dem geprügelten Baron, welcher erscheint, um Schadenersatz zu fordern (sehr läppisch 200 Thlr. für die durch die Prügel gekränkte Ehre!) und mit einem Kaufmann, der mit der Rechnung nicht länger warten will. Wirklich bringt er es durch heimliche Zuflüsterung und Verwirrung der Namen dahin, daß Lysimon für den Baron die verlangte „Satisfaktion" bei seinem Bruder auswirken will, und daß er sogar dem Kaufmann die Rechnung bezahlt, weil der Diener ihm vorschwindelt, daß Leander auf den Namen des Lykast geborgt

Terenz.

Akt 5. Demea, vom unnützen Hin- und Herlaufen todmatt, trifft endlich den Bruder und ist förmlich entsetzt über denselben, als er ihn die Verheiratung des Sohnes mit dem Mädchen „ohne Mitgift“ billigen, und überhaupt den Leichtsinn und die Verschwendung der Jugend entschuldigen hört. Endlich scheint er, den Bitten des Micio nachgebend, das Hochzeitsfest nicht stören zu wollen; in der Frühe des nächsten Morgens aber will er mit seinem Ktesipho aufs Land, denn er weiß nunmehr, daß dieser die tollen Streiche verübt und die Zitherspielerin für sich gewonnen hat. Mag diese mitkommen, Sklavendienste sollen ihr nicht fehlen. Darauf spielt er den Freundlichen und Zuvorkommenden gegen die Sklaven und gegen Äschinus, verlangt, daß sein Bruder Micio die alte Sostrata heirate, und dem Hegio die Nutznießung eines kleinen Gütchens überlassen soll. — Er wirkt auch dem Sklaven Syrus und der Frau desselben die Freiheit und dazu noch ein Geldgeschenk aus, kurz, er scheint wie umgewandelt. Aber er scheint es eben nur, denn seine letzten Worte beweisen, daß er durch solche „Schenksucht“ nur die Humanität seines Bruders persiflieren will. Er hat nicht seinen Charakter geändert, er läßt nur den Micio in seiner vermeintlichen

Romanus.

hat. — Nun will Lysimon aber auch, um sein Herz zu entladen, zu seinem Bruder eilen, und Frontin giebt ihm (ganz wie der Sklave Syrus beim Terenz) in possenhafter Weise alle möglichen Punkte der Stadt an, an welchen er den Bruder zu suchen habe.

Akt 5. Philidor will wegen des Mangels an Vertrauen seinen Sohn etwas ängstigen und sagt deshalb, daß Lucinde sich mit dem alten Orgon verlobt habe; den Thränen des lieben Sohnes hält er aber nicht stand, vielmehr teilt er ihm gerührt mit, daß alles geordnet ist, und daß er nur die Geliebte holen solle. — Inzwischen kehrt der in der Stadt umhergeirrte Lysimon keuchend zurück und hält natürlich bei der Mitteilung von Leanders bevorstehender Verheiratung seinen Bruder für nicht recht gescheit. Und als er nun seine Geschichte mit dem Baron und dem Kaufmann erzählt und immer nicht glauben will, daß er der Betrogene ist, da schickt ihn Philidor in das Zimmer, wo Lykast und Citalise schmausen. Nun ist der betrogene Vater in Verzweiflung, muß sich stark weitläufig von seinem Bruder die Epistel über seine verfehlte Erziehungsweise lesen lassen, wird aber von dem Glücke Leanders und Lucindens tief gerührt und willigt, besonders als sein Bruder den Geldpunkt zu berichtigen verspricht, in die Verzeihung. Er thut noch mehr, er will den Frontin zur Belohnung (?!) mit Nerine verheiraten, und will auch seinem Sohne die Citalise mit aufs Land nehmen. (!) Diese dankt für das ihr zugedachte Vergnügen; Lykast verspricht dagegen,

Terenz.

Thorheit gewähren und will auch für die Zukunft den Jüngern und Unerfahrenen Rat erteilen, sobald sie denselben von ihm begehren.

Romanus.

sich zu bemühen, seinem Vetter ähnlich zu werden, und Philidor schätzt den Tag glücklich, an welchem es ihm gelungen ist, „„einen Vater billig, einen Sohn vernünftig und beide durch gegenseitige Liebe und Vertrauen glücklich und zufrieden zu machen."" —

[**Donatus.**] Der römische Grammatiker Älius[1] Donatus, der Lehrer des heiligen Hieronymus, lebte in der Mitte des 4. Jahrhunderts n. Chr. in Rom und hat außer seinen grammatischen Werken, welche im ersten Bande des Corpus grammaticorum latinorum ed. Lindemann stehen, einen schätzbaren Kommentar zu den Komödien des Terenz (mit Ausnahme des Heautontimorumenos) geschrieben, der sich teils auf die Sprache, teils auf die ästhetische Würdigung und die scenische Kunst bezieht. „Es wäre nur zu wünschen, sagt Lessing in seinen Kollektaneen zur Litteratur (XI, 361), daß wir ihn lauter und rein hätten. So aber, wie wir ihn jetzt haben, ist nicht allein vieles verderbt, sondern auch vieles mit eingeflossen, welches vom Donat gewiß nicht ist." Abgedruckt sind die Anmerkungen des Donat in verschiedenen Ausgaben des Terenz, u. a. in der von Westerhov, Haag 1726, und am besten in der von Klotz, Leipzig 1838. — Die zunächst von Lessing citierte Stelle, welche vervollständigt lautet: „Es bleibt aber durch das ganze Stück Micio sanft, Demea wild, der Kuppler habsüchtig, Syrus listig, Ktesipho schüchtern, Äschinus freigebig, die Frauen zaghaft, Hegio ernst", ist eine Bemerkung des Donat in der Inhaltsangabe des Stückes. —

[**Die Sängerin, die diesem der Vetter gekauft.**] Vetter steht seit der Original-Ausgabe in allen übrigen. Es muß aber notwendig Bruder heißen, wie Buschmann in seiner Schulausgabe der Dramaturgie S. 139 richtig bemerkt. — Bei Terenz sind die jungen Leute Brüder, bei Romanus dagegen Vettern.

[1] Nicht zu verwechseln mit dem spätern Tiberius Claudius Donatus, der gleichfalls Grammatiker war und über Virgils Leben und Dichtungen geschrieben hat.

[Vierten Scene des 5. Akts.] Lessing citiert nach der Ausgabe von Rich. Bentley (Cantabr. 1726 oder Amsterdam 1727). Andere Herausgeber bezeichnen diesen Monolog des Demea als die 2., noch andere als die 7. Scene des 5. Aktes. Wir geben die Stelle im Zusammenhange nach der Übersetzung von Benfey (Stuttgart 1837):

— — — So ein hartes Leben, wie ich bisher gelebt,
Geb' ich auf am Ziel der Bahn. Warum? Ich find' es durch die That,
Daß dem Menschen nichts so frommt, als Milde und Nachgiebigkeit.
Daß dies wahr, kann jeder leicht an mir und meinem Bruder sehn.
Der verbrachte seine Tag' in Muße und in Gasterei'n —
Sanft und gütig — tadelt ins Gesicht nie — lächelt jeden an —
Lebte nur für sich, zahlte für sich nur, und alle loben, lieben ihn.
Ich ein Landmann, rauh und strenge, sparsam, finster, geizig, zäh,
Nahm ein Weib. Welch Mißgeschick erlebt' ich! Kinder kamen, ach!
Neue Pein! Doch, da ich mich bemühte, ihnen möglichst viel
Zu erwerben, bracht' ich meine Lebenstage elend hin.
Jetzt nun wird am Lebensende mir zum Lohn für meine Müh
Haß — und jener trägt dagegen mühlos Vaterglück davon.
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
Doch jetzt will einmal ich's Gegenteil versuchen, ob ich kann
Schmeichelnd reden, milde handeln, ruft er mich doch selbst zum Kampf!

[Ihn wirklich verändert glaubt.] Die unter dem Texte citierten Worte, zu denen Donatus sagt: „Hier zeigt Terenz, daß Demea mehr eine Sittenumwandlung vorgiebt, als sich wirklich geändert hat", sind der letzten Scene des 5. Aktes entnommen und lauten in der Übersetzung von Benfey:

Micio: Was ist das? Was hat so plötzlich deine Sitten umgekehrt?
Welche Laune? welche schnelle Schenksucht?
Demea: Nun so höre denn!
Zeigen wollt' ich so, daß wo man gütig dich und artig glaubt,
Dies nicht statt hat, weil du Recht liebst, weil du gut und billig bist;
Sondern, weil du ja sagst, nachsiehst und verschwendest, Micio.
Ist nun meine Lebensweise drum verhaßt euch, Äschinus,
Weil ich nicht in alles, nicht in Recht und Unrecht füge mich:
Sei es! So verschwendet, kaufet, alles thut, was euch beliebt!
Wollt ihr aber lieber, daß, was wegen Jugend minder gut
Ihr erkennet, leidenschaftlich wünschet, wenig überlegt,
Einer tadle und verbess're, sonst willfahre, wo es paßt:
Seht da mich! da dien' ich gerne.

Gerade diese vier letzten Verse, welche Lessing nicht abgedruckt hat, beweisen, wenn es noch eines Beweises bedurfte, am schlagendsten, daß Demea an keine Charakteränderung denkt, sondern der Alte bleibt.

[**Donatus — der hier zwei vortreffliche Anmerkungen hat**] nämlich 1. „Es scheint, daß er (Demea) rascher seinen Zorn aufgiebt, als die noch unklare Sache es verlangte. Aber auch dies ist psychologisch wahr; denn die mit Recht Erzürnten geben oft ihren Jähzorn auf und machen sich eilig an eine vernünftige Überlegung." 2. „Man achte nicht sowohl auf die Worte, als vielmehr auf das Mienenspiel, und man wird sehen, daß Demea noch keineswegs den Zorn unterdrückt hat und seiner selbst Herr geworden ist."

[**eingetrieben**] = in die Enge getrieben. Vrgl. St. 37 L-M. 159.

Stück 72.

[**nergeln**] volkstümlicher Ausdruck = mürrisch sein, allerlei kleinliche Bedenken erheben, Tadel aussprechen u. dgl. m.

[**Lachst du mich aus?**] lat.: Derides? Donat bemerkt dazu: „Das Wort (derides) spricht Demea mit solcher Miene, daß er wider Willen zu lächeln scheint. Dann aber bei »Ego sentio« verfällt er wieder in seinen bittern und strengen Ton."

[**Die Dacier**] [1] gab ihre Übersetzung des Terenz zu Paris im Jahre 1688 heraus und schickte derselben eine gelehrte Würdigung des römischen Lustspieldichters und sein Leben nach Sueton voran. Als eine Probe ihrer Übersetzungsweise geben wir in der Anmerkung [2]

[1] Anna Dacier, die Tochter des gelehrten Philologen Lefèbre (Faber), wurde 1654 zu Saumur geboren und von ihrem Vater in das Studium des Altertums eingeführt. Schon 1674 erwarb sie sich einen bedeutenden Namen durch die Herausgabe des Kallimachus. 1683 heiratete sie und war nun im Verein mit ihrem Manne (K. 238 f.) rastlos in der Herausgabe und Übersetzung griechischer und römischer Schriftsteller thätig. Berühmt ist ihre Verteidigung des Homer gegen Houdar de Lamotte und den gelehrten Jesuiten Hardouin (Homère défendu. Paris 1716). Die ebensosehr durch Scharfsinn, Gründlichkeit und Gelehrsamkeit als durch Charakterstärke und Liebenswürdigkeit ausgezeichnete Frau starb zu Paris am 17. August 1720. —

[2] Demea. Celà est fort bien; pourvuque toutes ces belles raisons, et cet esprit tranquille qui prend tout en bonne part, n'aillent pas les gâter entièrement.

den von Lessing selbst übersetzten und außerdem in der Hallenser Übersetzung (von Joh. Sam. Patzke) mitgeteilten **Abschnitt aus** Akt V, Sc. 1 (nach Bentley V, 3).

[**„Je Kinder . . . schweigt doch“ u. s. w.**] **Es stehen diese Worte bei Romanus Akt 5, Sc. 8. Während dabei Lessing „stirbt** ohnmöglich bald“ in „stirbt gewiß bald“ verbesserte, **behauptet** der Recensent der Hamburgischen Dramaturgie (Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften, herausgegeben von Klotz Bd. IV, 498), daß ohnmöglich kein Druckfehler sei, sondern im **gewöhnlichen** Leben soviel heiße als: es ist nicht anders möglich. — **Wenn** Herr Stl.[1] nur nicht ohnmöglich und womöglich **mit einander** verwechselt hat!

Stück 73.

[**Das Weitere bis zu einer zweiten Vorstellung**][2] vergl. St. 96.

[**Das Orakel von Saintfoix**][3] ist 1740 gedruckt und hat folgenden Inhalt:

Micion. Ne vous inquiétez point; cela n'arrivera pas. Désormais ne songez plus au passé; donnez-vous à moi pour aujourd'hui et soyez de belle humeur.

Demea. Je vois bien qu'il faut que je le fasse, le temps le veut ainsi. Mais demain dès la petite pointe du jour je m'en retournerai aux champs avec mon fils.

Micion. Dès minuit si vous voulez; soyez seulement de bonne humeur aujourd'hui.

Demea. J'y entraînerai aussi cette chanteuse.

Micion. C'est un coup de partie, car par là vous y attacherez absolument votre fils. Songez seulement à la bien conserver.

Demea. J'y donnerai bon ordre; j'aurai soin de la mettre à la boulangerie, afin qu'en cuisant le pain elle soit toujours enfumée et pleine de cendre et de farine. Ce ne sera pas encore là tout, car en plein midi je l'enverrai couper du chaume; de sorte que je la rendrai aussi brûlée et aussi noire qu'un charbon.

Micion. Cela me plaît, c'est présentement que je vous trouve raisonnable. Mais quand vous l'aurez rendue si jolie, je suis d'avis que vous contraigniez votre fils d'en être encore amoureux.

Demea. Vous raillez? vous êtes bien-heureux d'être de cette humeur, mais pour moi je ressens. . .

Micion. Ah! continuerez-vous toujours?

Demea. Non, voilà qui est fait.

[1] Stl. siehe Register.

[2] Es sei erwähnt, daß nach Schröder, a. a. O. II, 2, 18, Ekhof den jüngeren, ausgelassenen Bruder Lykast, Böck den ältern gab.

[3] Über Saintfoix siehe die biogr. Notiz S. 152.

Alcindor, der Sohn der mächtigen Fee Souveraine, ist von Liebe zu der reizenden Prinzessin Lucinde entbrannt. Er hört aber von seiner Mutter, daß ein Geständnis dieser Liebe ihn mit schwerem Unglück bedrohe, denn einem Orakelspruche zufolge könne er nur dann glücklich werden, wenn er die Zuneigung einer Prinzessin gewinne, die ihn für taub, stumm und gefühllos hält. Um die Verwirklichung dieses wunderbaren Orakels anzubahnen, hat die Fee die junge Lucinde in dem Glauben auferzogen, als ob nur sie beide sprechende und fühlende Wesen wären, sonst hat sie Statuen zu ihrem Dienste mit Bewegung begabt und bis jetzt Alcindor ihren Blicken entzogen. Als aber nunmehr in dem jungen Mädchen durch den Kuß, den sie schlafend von Alcindor empfangen, unbekannte, aber mächtige Gefühle erwachen, als das Spiel und der Tanz der Statuen sie nicht mehr befriedigen, da spricht die Fee zu ihr von jenen Wesen, die man Menschen nennt, die viele Fehler haben, und deren man bald satt wird. Sie werde es selbst erfahren, wenn sie ihr einen solchen zuführe. Alcindor wird geholt, und nun beginnt ein süßes, sinniges Minnespiel, bei welchem Alcindor (von dem Mädchen „Charmant" genannt) treu dem Orakel seine schwere Rolle durchführt und länger als 8 Tage die böse Probe zu bestehen hat. Trotzdem er aber nicht spricht und weder zu hören noch zu fühlen scheint, offenbart sich Lucindens Liebe immer deutlicher, und sie vergeht in Entzücken, als die Fee dem Sohne Gesang verleiht. — Kurz, 'das Orakel ist erfüllt, und die Liebenden werden vereint. Ein musikalisches Divertissement giebt allen Liebenden den Rat, sich das Orakel zur Richtschnur zu nehmen. —

Bekanntlich hat Gellert aus diesem Nachspiel von Saintfoix eine Operette „Das Orakel" in zwei Akten gemacht. (Sämtliche Schriften, Leipzig 1784. Teil 3.) Aber während er sonst ganz genau dem französischen Original folgt, hat er den anmutig feinen Dialog oft breit getreten und verwässert, so daß ihn doch wohl, wie er selbst (in der Vorrede S. VII) befürchtet, der im Prolog zum Eunuchen von Terenz ausgesprochene Vorwurf trifft: „Aus guten griechischen Stücken machte er schlechte lateinische." —

[**Miß Sara.**] Vgl. K. 84. Angekündigt war übrigens, wie Boxberger mitteilt, für diesen Abend: „Der Zweikampf" von Schlosser.

[**Nanine.**] Vgl. K. 157 ff.

[**Der unvermuthete Ausgang von Marivaux.**][1] Le dénouement imprévu, Lustspiel in 1 Akt, Prosa. (1727.) Der von Lessing angedeutete Inhalt ist folgender: Argant[2] ist ein Vater, der seine Tochter an den ihr gänzlich unbekannten Landedelmann Eraſt und nicht an den von ihr gewünschten Advokaten Dorant verheiraten

---

[1] Über Marivaux siehe die biogr. Notiz K. 127.

[2] Ekhof gab die allerdings sehr unbedeutende Rolle des Argant; desto mehr wird Frau Hensel ihr Talent als Tochter geltend gemacht haben.

will. Dagegen sucht natürlich letzterer zu operieren und, indem er sich als eines Helfers des ehrlich plumpen Pächters Peter bedient, läßt er Fräulein Argant bitten, an dem verabredeten Plane festzuhalten und die Wahnsinnige zu spielen. Die Liebe des jungen Mädchens ist übrigens, wie man aus ihren Gesprächen mit ihrem Kammermädchen Lisette erfährt, nicht die heftigste, aber sie kennt den Advokaten seit vier Jahren, hat sich an ihn gewöhnt, obgleich er sie öfters langweilt und auch im Vergleich mit andern ziemlich albern aussieht. Trotz alledem will sie in der Stadt bleiben und schon darum von Erast nichts wissen. Sie spielt also ihrem Vater gegenüber die Impertinente, will von dem ungeleckten Bären, den man ihr bestimmt, nichts wissen und höhnt den alten Argant dergestalt, daß er sie zuletzt aus der Stube schickt. Inzwischen hat Erast seinen lustigen Diener Krispin abgesandt und sich als einen Freund des vom Vater bestimmten Bräutigams anmelden lassen; und nun folgt eine stark unwahrscheinliche, aber auf der Bühne gewiß beliebte und wirksame Scene: Beim ersten Erblicken sind beide in einander verliebt, und das Mädchen spielt nur mit Widerwillen die Närrische. Ihr ist es klar, der ist der Rechte! ein Wort giebt das andere, die Liebe bricht durch, und der eintretende Vater findet alles in Ordnung. An Dorant wird gar nicht mehr gedacht, oder vielmehr Peter, der ein anständiges Geldgeschenk erhält, wird ihn heimschicken! —

[**wetterläunisch**] = ohne Grund veränderlich, ist jetzt weniger gebräuchlich als wetterwendisch.

[**Richard der Dritte,**] Trauerspiel von Weiße,[1] in 5 Aufzügen (Alexandriner), erschien Leipzig 1759 in dem „Beitrag zum deutschen Theater“ zugleich mit dem Trauerspiel Eduard III. und dem Lustspiel: „Die Poeten nach der Mode“ ohne den Namen des Verfassers.[2] — In dem kurzen Vorwort (S. 121) wird an Shakespeare erinnert, und dabei heißt es wörtlich: „Sollte er (der Verfasser) aber ja bei der Vergleichung zu viel verlieren, so wird man wenigstens finden, daß er keinen Plagiat begangen, indem

---

[1] Vgl. K. 149.

[2] Weißes „Richard“ III. ist neuerdings wieder abgedruckt in „Lessings Jugendfreunde“ (Band 72 der deutschen Nat.-Litteratur von Kürschner S. 1—68). Auch hier wird S. 3 Plagiat zweimal als Masculinum gebraucht. Lessing citierte wohl aus dem Kopfe und schrieb beide Male „Plagium“.

sein Trauerspiel fertig war, ehe er das englische gelesen; aber vielleicht wäre es ein Verdienst gewesen, beim Shakespeare einen Plagiat zu begehen!"

Bei dem Verzeichnis der „spielenden Personen" wird bereits bemerkt, daß Richard III., Protektor von England, sich durch seine Ränke auf den königl. Thron erhoben, und daß Eduard, ältester Prinz Eduards IV., unter dem Namen Eduard V. zwei Monate König gewesen, aber von seinem Oheim und Vormund Richard herabgestoßen sei. Sonst treten noch auf: Richard, Herzog von York, ein Prinz von 7 Jahren; Stanley, ein Minister; Catesby, Vertrauter Richards; Elisabeth, verwitwete Königin; Elisabeth, Prinzessin; Tyrel, ein Kriminel=Offizier, der mit über den Tower gesetzt ist. — Der Schauplatz ist im Tower. —

Akt 1. Richard,[1] der nach dem Ausspruche des niedrig schmeichelnden Catesby sich das Glück unterthan gemacht hat, und vor dem sich Könige im Staube winden, hat einen furchtbaren Traum gehabt, in welchem die Seelen der von ihm Hingemordeten sich ihm fluchend nahten, ihm mit baldigem Tode drohten und „mit Geheul" den Namen Richmonds nannten. Um diese Schreckbilder zu zerstören und besonders um Richmond, dem die verwitwete Königin ihre Tochter zur Braut geben will, zu schwächen, hat er die unglückliche Frau zu sich beschieden, und —

— läßt die Mutter nur der Prinzen sich verführen,
Wie will ich über sie gekrönet triumphieren!
Die Rechte biet' ich dann der Braut des Richmond dar
Und mit der linken Faust würg' ich das Brüderpaar.
Dann muß Elisabeth mich auf dem Throne schützen,
Und auf der Prinzen Grab ruhn dieses Thrones Stützen.

Solchen Anschlag bewundert Catesby, während der hinzutretende Lord Stanley offen sein Mitgefühl für die bereits angekommene Königin Elisabeth ausspricht. Aber Richard hat nicht umsonst seine Gattin erwürgt, er hört auf keine Stimme des Mitleids und der Warnung. Stanley sieht ein, daß er an einem solchen Hofe ganz vereinzelt dasteht, aber er will „mit edlem Trotz den Weg der Tugend gehen" und der Unschuld beizustehen wagen.

[1] Ekhof spielte denselben „gut bis auf die körperliche Kraft". Schröder, a. a. O. II, 2. 20.

Akt 2. Die Königin wird nur mit Mühe von ihrer Tochter getröstet und auf die Möglichkeit eines glücklichen Ausgangs hingewiesen. Dann folgt eine rührende Scene des Wiedersehens mit den gefangenen Prinzen, doch wird dieselbe durch den herzlosen Catesby abgekürzt. Stanleys Erscheinen und seine treue Hingabe an das rechtmäßige Herrscherhaus beleben den gesunkenen Mut ein wenig. Die Frauen hoffen auf Richmonds Sieg, und besonders fleht ihn die Prinzessin herbei, denn sie kennt bereits den Antrag, der ihr von Richards Seite bevorsteht.

Akt 3. Das Gefürchtete tritt ein. Catesby meldet das Erscheinen seines Herrn und läßt sich durch die Prinzessin Elisabeth nicht zurückweisen. Darauf versucht Richard selbst mit allen Künsten der Heuchelei das Herz der Elisabeth zu gewinnen. Sie aber verlangt von ihm: Menschlichkeit, Befreiung der Brüder, und Rückgabe des geraubten Throns. Doch jede Stimme der Billigkeit prallt an dem gleisnerischen Scheusal ab; ja, er droht mit dem Tode der Brüder, wenn sie seine Wünsche nicht erfüllt. Da stürzt sie ihm zu Füßen, und wenn auch die herbeieilende Mutter sie aufhebt, so müssen die geängstigten Frauen doch aus dem Munde Richards die erneute Drohung hören, daß das Schicksal der unschuldigen Prinzen von dem Verhalten der Elisabeth abhängt. — Ein Strahl der Hoffnung glänzt durch die Finsternis, denn Stanley bringt die Nachricht, daß Richmond naht. Freilich hat Richard gedroht, das Haupt des Feindes seiner Braut zur Morgengabe zu bringen, indem er schnöde hinzusetzt:

„Alsdann bewundre sie sein lockicht blondes Haar
Und klag' der Mutter vor, wie schön der Jüngling war.“

Aber der Himmel kann ja auch den Unglücklichen beistehen!

Akt 4. Richard fühlt

„— seine Brust von edler Mordsucht glühen,
Und Tyrel soll mit ihm die große That vollziehen“

d. h. die Prinzen sollen sterben, weil das Volk schon dem Richmond entgegen jubelt. Beiläufig wird auch Stanleys Tod beschlossen, da er sich verdächtig gemacht hat, und nun schickt sich der königliche Mörder trotz mahnender Schauer seiner Phantasie selbst zu dem „großen Werke“ an, er drückt dem zaudernden Tyrel den Dolch

in die Hand und stürzt mit gezogenem Degen nach dem Zimmer, in welchem die Prinzen gefangen gehalten werden. Inzwischen hat sich Elisabeth entschlossen, um ihre Brüder zu retten, den Antrag Richards anzunehmen; die Königin aber sieht selbst in solcher Aufopferung kein Heil, sie gedenkt vielmehr in Todesangst der Prinzen, und — hört ihr klägliches Geschrei! Richard kommt mit der blutigen Waffe, die Frauen stürzen voll Verzweiflung in das Nebengemach, Richard selbst hat die Knaben beide getötet, da Tyrel von Entsetzen ergriffen den Dolch aus den Händen fallen ließ. „Nun ist keiner mehr zum Thron als ich vorhanden!" ruft der Tyrann, da bringt Catesby die Nachricht von dem unglücklichen Ausgange des Kampfes gegen Richmond und von dem Verrate Stanleys. Dies versetzt Richard in die wildeste Wut; er verflucht die Welt, er sieht „die Geister, die er erschlagen hat", und die ihn jetzt dem Grabe zujagen. Er wünscht, daß seinem verdammten Leibe die schwarze Seele entfliehen möge, zuvor aber will er sich noch mit allen Schrecken rüsten, sein Dolch soll morden, wo er nur morden kann; er

„— will den langen Weg mit Leichnamen besäen
Und so in Strömen Blut's zur Gruft — zur Hölle gehen!" —

Mit diesen Worten ist er im Begriff, die Scene zu verlassen, da ruft Catesby: Herr! und Richard schreit, den Dolch ziehend: „Ha, du erinnerst mich, Verfluchter, geh voran!" Er ersticht Catesby und entfernt sich von dem Sinkenden mit den Worten: „Ich treffe dich im Reich des Schreckens an!" Tyrel erscheint, um den zu Tode Getroffenen, der „röchelnd" sein Unrecht eingesteht, fortzuführen.

Akt 5 ist mit lang ausgesponnenen Erzählungen angefüllt. Zuerst berichtet Tyrel dem zurückgekehrten Stanley ausführlich die jammervolle Ermordung der Prinzen und unterläßt nichts, um die bestialische Roheit des Königs in das grellste Licht zu stellen. Dann kommt die Königin und die Prinzessin herbei, sie jammern und klagen und haben eigentlich kaum ein Ohr für die Nachricht vom Siege Richmonds und dem Tode Richards, der auf dem Schlachtfelde gefallen ist. Die Königin spricht dabei die von Lessing citierten Worte: „dies ist etwas, allein!" und auch Elisabeth hat auf Stanleys Erzählung:

„Er heulte, lästerte und haucht' in tausend Flüchen
Sein schwarzes Leben aus."

nur die Antwort:

„O daß er dies nicht that,
Eh' seine Mörderhand dies Blut vergossen hat." —

So schließt die Tragödie, ganz abgesehen von dem unnatürlich deklamatorischen Pathos als ein Familien-Rührdrama. — Schon darum hält sie keinen Vergleich mit:

[**Shakespeare**] aus. Sein Richard III.[1] wächst auf historischem Boden zu einer Charaktertragödie heran, „welche, wenn sie auch ein Scheusal darstellt, dasselbe doch durch die Fäden der Wahrheit und Natur mit der lichten Seite des menschlichen Wesens verknüpft." Was der englische Dichter, „der die Menschen vom Könige bis zum Bettler am besten gekannt und mit einer Art von unbegreiflicher Intuition durch und durch gesehen hat", dabei als Künstler leistete, hat kein anderer mit so schlagenden Worten gewürdigt, als Lessing an unserer Stelle es thut. Für die spezielle Analyse des Stückes, für die Charakteristik des Hauptelden und der sich um ihn gruppierenden Gestalten ist seitdem soviel geschehen, daß hier ein Hinweis auf Gervinus, Kreyssig und den praktisch und theoretisch tüchtigen Interpreten Shakespeares, R. Genée, genügt.

[**Dem Herkules eher seine Keule.**] Diesen Ausspruch soll Virgil gethan haben, als man ihm vorwarf, daß er das meiste aus dem Homer genommen habe. Nach Tib. Cl. Donatus, in seiner Vita Virgilii § 64 (in der Ausgabe der Werke des Dichters v. Heyne tom. I. pag. CXXXIII) antwortete nämlich Virgil: »Cur non illi quoque eadem furta tentarent? Verum intellecturos, facilius esse Herculi clavam, quam Homero versum surripere.«[2]

[**eine einzige — Gedanke.**] Über den Gebrauch dieses Wortes als Femininum siehe K. 303 und 316.

[**bei einem oder dem andern Mitsprecher.**] Ein solcher fand sich, wie leicht vorauszusehen, in der „Deutschen Bibliothek der schönen

[1] Nach der Annahme der bedeutendsten Shakespeare-Forscher im Jahre 1593 gedichtet. —

[2] Vorberger (Dramaturgie. Grote Seite 336) bringt dies Citat aus der Bibliothek der schönen Wissenschaften III, Seite 523 und rügt den Druckfehler clav*um* statt clavam. Er übergeht aber mit Stillschweigen das ganz unverständliche facta (Thaten), welches dort für furta (Plagiat) irrtümlich gesetzt ist.

Wissenschaften herausgegeben von Klotz" (Bd. IV, 630 ff.). Dieser Anonymus (es ist der in Ls. Anmerkung genannte C. H. Schmid) giebt in seiner „Nachricht von den theatralischen Vorstellungen in der Leipziger Michaelismesse 1769" ausführliche Mitteilungen über die Aufführung von Richard III., dem „Meisterstücke des Herrn Weiß", und unterläßt es nicht, Lessing wegen seiner Kritik zu verhöhnen und ihn, „dessen Falkenaugen" sonst so tief sehen, in Bezug auf die Motivierung des deutschen Dichters zu belehren.

[**Daß ich die Amalia meines Freundes.**] Über Weißes Amalia ist K. 149 f. gesprochen worden.

[**Herrn Schmid's Zusätze.**] Chr. Heinr. Schmid (geb. 1746 zu Eisleben, studierte 1762 in Leipzig Jura, beschäftigte sich aber vorzugsweise mit Sprache und Litteratur, wurde 1771 Professor der Beredsamkeit in Gießen, 1790 Universitätsbibliothekar und starb 1800), gab unter andern eine „Theorie der Poesie nach den neuesten Grundsätzen und Nachrichten von den besten Dichtern", Leipzig 1767 heraus. Dazu schrieb er 1767—69: „Zusätze zur Theorie" 1.—4. Sammlung. Daß er Lessings Urteile angriff, zeigt auch seine 1769 herausgekommene „Biographie deutscher Dichter" und seine Beliebtheit in der Klotzschen Bibliothek.

Stück 74.

[**Die Tragödie nimmt er (Aristoteles) an.**] Bereits K. 235 f. ist die Begriffsbestimmung der Tragödie,[1] nämlich daß sie „durch Erregung von Mitleid und Furcht die (zeitweilige) Befreiung von derartigen Gefühlen zum Enderfolge hat" in der Übersetzung von Ueberweg gegeben, dabei auf den griechischen Text im Anhange verwiesen und darauf aufmerksam gemacht, daß Lessing bis zu dieser Stelle das Wort „Schrecken" statt Furcht gebraucht, weil dies die Übersetzer vor ihm thaten. — Im 13. Kapitel der Poetik spricht Aristoteles sodann im Anschluß an diese Definition und an die ebenfalls bereits erörterten Bestandteile der Fabel, „Schicksalswechsel" (Peripetie) und „Erkennung", von den Mitteln der Tragödie, ihre Aufgabe am besten zu erfüllen. Da heißt es denn

[1] Poetik Kap. 6.

(nach Ueberweg): „Da die Komposition, durch welche die schönste Tragödie erzielt wird . . . . . eine Nachbildung von Ereignissen ist, welche Furcht und Mitleid erregen, so ergiebt sich zunächst, daß der darzustellende Schicksalswechsel nicht darin bestehen darf, daß die Tugendhaften aus Glück in Unglück geraten — denn das erregt nicht Furcht und nicht Mitleid, sondern Abscheu — auch nicht darin, daß die Lasterhaften aus Unglück zum Glück gelangen — denn das wäre von allem am wenigsten tragisch, da alles Erforderliche fehlt, es ist weder der Liebe zur Menschheit gemäß, noch Mitleid und Furcht erregend, — auch nicht darin, daß ein durchaus böser Mensch aus Glück in Unglück stürze, denn in einer solchen Komposition liegt zwar das, was die Liebe zur Menschheit fordert, aber sie erregt weder Mitleid noch Furcht, da das eine, das Mitleid nämlich, sich auf den unverdient Leidenden, das andere, die Furcht, auf den uns Ähnlichen bezieht, so daß jener Fall weder mitleiderweckend noch furchterregend ist; — es bleibt also nur übrig der Mann, dessen Charakter in der Mitte liegt, d. h. ein solcher, der weder durch Tugend und Gerechtigkeit hervorragt, noch auch infolge von Schlechtigkeit und Lasterhaftigkeit ins Unglück gerät, sondern infolge eines Fehlers, und zwar ein Mann von großem Ansehen und Glück, wie ein Ödipus, ein Thyest, überhaupt hervorleuchtende Personen aus solchen Geschlechtern.“ (Vergleiche damit den griech. Text und die lateinische Übersetzung im Anhange.)

[**Crébillon,**] Prosper Jolyot de (gewöhnlich zum Unterschiede von seinem Sohne, dem Romanschriftsteller, der Ältere genannt), geb. zu Dijon 1674; widmete sich dem Studium der Rechte, gab sich dann aber ganz der dramatischen Produktion hin, welcher er noch in seinem 81. Lebensjahre huldigte. Er starb 1762. — Crébillon, obschon durch Corneille und Racine angeregt, ist doch nicht wie viele der gleichzeitigen Dichter ein einseitiger Nachahmer derselben, sondern versuchte auch Eigenes zu geben. Ein ganz hübsches Talent unterstützte ihn, aber er geriet bald mit seinen Tragödien auf das Gebiet des Abenteuerlichen und gab, wie Demogeot in seiner Histoire de la littérature française pag. 498 sagt, das Schreckliche statt des Pathetischen, den Schwulst statt der Erhabenheit. Die deklamatorische Breite zeigte sich schon

in den Jugendwerken Atrée (1707), Electre (1708); das „Schreckliche“ trat ganz besonders im Rhadamiste et Zénobie (1711) hervor. — Ludwig XV. ließ 1750 eine Prachtausgabe von Crébillons Werken veranstalten; sonst giebt es verschiedene Pariser Ausgaben, die letzte Gesamtausgabe 1828. — Rhadamiste et Zénobie ist neuerdings in den »Chefs-d'œuvre tragiques«. Paris, Firmin Didot 1869. Tome 1 abgedruckt. —

[**vergeblicher Fehler**] = verzeihlicher.

[**sagt einer aus der Menge.**] Dieser Herr S. ist: Chr. Ernst Schenk, welcher zu Breslau 1759 sein „Komisches Theater“ erscheinen ließ. Der erste (wie es scheint einzige) Band enthält drei sehr schwächliche Lustspiele (vgl. Ebeling, Geschichte der komischen Litteratur in Deutschland III, 672) und voran drei Abhandlungen über die dramatische Dichtkunst, welche in Briefform „ziemlich hochtrabend teils längst Bekanntes, teils Irrtümliches“ bringen. Dies nachzuweisen ist die Aufgabe einer längeren Kritik in der Bibliothek der schönen Wissenschaften Band V, Seite 335—355 (Jahrgang 1759).

[**Mit der Electra.**] Elektra ist die Hauptperson in der gleichnamigen Tragödie von Sophokles. — Sie, die Tochter des Agamemnon und der Klytämnestra, lebt, nachdem die Mutter den Vater ermordet, ein trauriges Leben in dem geschändeten elterlichen Hause. Sie gedenkt nur in hoffender Sehnsucht ihres Bruders Orest, den sie selbst zu dem Könige Strophios in Phocis geflüchtet hatte, und der jetzt als Jüngling den Vater rächen könnte. Da vernimmt sie die (als List von Orest selbst verbreitete) Nachricht von dem Tode des Bruders, und nun läßt der tragische Dichter sie im Verein mit den mykenischen Jungfrauen, welche den Chor bilden, in jammernde Klagen ausbrechen.

[**Philoctet,**] ausgezeichnet als Bogenschütze und im Besitz des Bogens und der Pfeile des Herkules, zog mit den Griechen gegen Troja. Unterwegs wurde er von einer altarhütenden Schlange in den Fuß gebissen und, da er infolge der Verwundung den Griechen lästig fiel, auf Odysseus' Rat in Lemnos zurückgelassen. Von dort holen ihn nach neun qualvollen Jahren Odysseus und Neoptolemus, weil nach dem Ausspruche des trojanischen Sehers Helenos Troja nicht ohne die Pfeile des Herkules erobert werden

konnte. Mit der Ankunft dieser Abgeordneten beginnt das Sophokleïsche Drama Philoktet, dem Lessing bekanntlich, als einer Tragödie, welche den körperlichen Schmerz auf die Bühne bringt, besondere Berücksichtigung in seinem Laokoon zu teil werden läßt.

[**Oedip**] des Laïos Sohn, hat unwissend seinen Vater getötet und ebenso seine Mutter Jokaste geheiratet. Als er sein grauenhaftes Geschick erfährt, blendet er sich selbst und zieht, von seiner Tochter Antigone geleitet, im Lande einher, bis im Hain der Eumeniden auf dem Kolonos-Hügel bei Athen das von Göttern verheißene Ziel seiner Leiden erscheint. Diesem gewaltig-erschütternden Sagenkreise gehören die beiden Tragödien des Sophokles: König Ödipus und Ödipus auf Kolonos an.

[**Monime**] ist der Name der jungen schönen Griechin, welche Racine in seiner Tragödie »Mithridate« als das weibliche Wesen auftreten läßt, das zu gleicher Zeit von dem Pontischen Könige Mithridates († 64 v. Chr.) und seinen beiden Söhnen Pharnaces und Xiphares begehrt wird. Sie liebt den Xiphares, bittet ihn aber, gleich ihr der Liebe zu entsagen, da ja der König ihre Hand begehrt. Dieser ist inzwischen durch den von Monime verschmähten Pharnaces auf seinen Nebenbuhler eifersüchtig geworden und gebraucht die unwürdige List, dem Mädchen vorzureden, daß er sie seinem Sohne Xiphares zur Gattin geben wolle. Da verrät sie sich und sieht zu spät, daß sie verraten ist. (Vgl. K. 180 f.)

[**Merope — Aegisth**] weitläufig besprochen K. 225 ff.

Stück 75.

[**Dacier's — Commentar**] resp. seine Übersetzung der Aristotelischen Poetik ist K. 239 besprochen.

[**Die authentische Erklärung dieser Furcht**] im 5. Kapitel des 2. Buchs der Rhetorik des Aristoteles, ebenso wie die des Mitleids im 8. Kapitel daselbst, wollen wir in auszugsweiser Übersetzung (nach Roth, Stuttgart 1833) wiedergeben und auf den griech. Text nebst lat. Übersetzung im Anhang verweisen. Kap. 5. „Die Furcht ist ein unangenehmes oder beunruhigendes Gefühl, entstanden aus der Vorstellung eines bevorstehenden Übels, das entweder von verderblicher oder wehthuender Art ist. — — Furchtbar

muß also dasjenige sein, was ein großes Vermögen zu haben scheint, um zu verderben, oder solche Schäden zuzufügen, die großes Leid drohen. Darum sind auch die Zeichen solcher Dinge furchtbar, weil demnach das Furchtbare nahe ist, denn das ist Gefahr, nämlich die Annäherung des Furchtbaren. Dergleichen sind: der Haß und der Zorn solcher, die etwas vermögen auszurichten, denn man sieht, daß sie wollen und können; weshalb sie dem Handeln nahe stehen. (Folgt eine Reihe von Beispielen, und dann heißt es:) Alles Furchtbare aber ist es in höherem Grade, was, wenn man's nicht recht trifft, gut zu machen nicht glückt, weil es entweder überhaupt nicht angeht oder nicht in unserer, sondern in der Gegner Gewalt ist. Ferner das, wobei nicht, oder nicht leicht Beistand zu finden ist. Kurz, um es einfach zu sagen, furchtbar ist alles, was, wenn es andern geschieht oder bevorsteht, Mitleid erregt.[1] (Die zweite Hälfte des Kapitels besagt, unter welchen Verhältnissen man Furcht empfindet und unter welchen man mutig ist.) Kap. 8. Mitleid ist ein Schmerzgefühl über das in die Augen fallende verderbliche und wohlthuende Übel eines Wesens, welches nicht verdient, es so zu finden, das man für sich selbst oder der Seinen jemand sich ebenfalls möglich denkt; und zwar, wenn es in der Nähe erscheint. Denn wer Mitleid empfinden soll, muß in der Lage sein, zu glauben, daß ein Übel über ihn oder einen ihm Angehörigen kommen könne, und zwar ein Übel der Art, wie es in der Begriffsbestimmung bezeichnet worden ist, oder ein gleiches oder ein ähnliches. (Folgt eine Aufzählung von solchen Leuten, die kein Mitleid empfinden, und von solchen, die mitleidig sind, weil sie eben meinen, daß ihnen oder den Ihrigen etwas zustoßen könne. Dann heißt es:) Alles Leid- und Schmerzbringende, welches verderblich ist und die Existenz aufhebt, ist mitleiderregend. (Folgen Beispiele, und dann fährt Aristoteles fort:)

[1] Diese von Lessing im Text und in der Anmerkung griechisch und lat. citierte Stelle lautet in der lateinischen Übersetzung der Ausgabe der Berliner Akademie: Metuenda sunt, quæ, cum aliis eveniunt vel eventura sunt, miserabilia sunt. — Darnach ist auch offenbar in Lessings Anmerkung zu verbessern, wenn er sagt: „es muß schlechtweg heißen quæcunque aliis evenerunt etc." — — Ämilius Portus, geboren zu Ferrara 1550, war Professor der griechischen Sprache erst in Heidelberg, dann in Kassel, wo er nach 1610 gestorben ist, ein bedeutender Philologe und Herausgeber von Spezialwerken über Aristoteles, Homer, Pindar, Suidas ꝛc. —

Die Menschen, mit denen man Mitleid empfindet, sind: die Bekannten, wenn sie nicht in allzunaher Verbindung mit uns stehen; für diese empfindet man, wie für sich selbst, wenn es über uns kommen sollte. Darum hat auch Amasis (Herodot. III, 14), sagt man, über seinen zum Tode geführten Sohn nicht geweint, wohl aber über seinen bettelnden Freund. Denn nur dieses war mitleiderregend, jenes aber entsetzlich. Denn das Entsetzliche ist verschieden von dem Mitleiderregenden, ja, hebt das Mitleid auf und dient manchmal als Mittel zum Gegenteile. Nur solange das Entsetzliche noch nicht da ist (noch in der Nähe ist), empfindet man Mitleid. Ferner empfindet man dasselbe gegen solche, die uns gleichstehen an Alter, an Sitten, an Lage, an Würde, an Herkunft; denn in alle dem sieht man eher, daß es uns eben so ergehen konnte. Überhaupt muß man hier sich merken, daß, was man bei sich fürchtet, Gegenstand des Mitleids ist, woferne es bei andern vorfällt. Da aber Leiden, die als nahe erscheinen, Mitleid erregen, und man solches bei Dingen, welche in der Zeit vor oder nach zehntausend Jahren fallen, und für die man keine Erwartung und keine Erinnerung hat, entweder gar kein oder nicht gleiches Mitleid fühlt, so folgt, daß man durch Unterstützung des Eindrucks mit Stellung, Stimme, Gewand, überhaupt mit der Kunst der Darstellung mitleidswerter wird. Denn indem man es vorführt, bewirkt man, daß das Übel als nahe erscheint, entweder kommend oder schon erfolgt“ 2c. 2c. —[1]

[**ohne dem Mitleid — — ohne ihr.**] Der Dativ nach der Präposition ohne statt des jetzt gebräuchlichen Akkusativs findet sich bei Schriftstellern des vorigen Jahrhunderts, bei Lessing z. B. auch Stück 87 L-M. 363 ohne ihm. Zu bemerken ist dabei das Schwanken, da L. in unserm Stücke kurz vorher ohne welche, und ohne sie gebraucht.

[1] Es ist fast unglaublich und unverständlich, wenn der Rezensent der Dramaturgie, Herr Stl., in der Klotzschen Bibliothek IV, 502 sagt: „„Die Erklärung dieser Furcht steht nicht im 5. und 8., sondern im 10., 11. und 20. Kapitel des 2. Buchs von Aristoteles Rhetorik. Einem Manne, der anderer Skribenten Allegate mit so großem Geschrei berichtigt, kann man diesen Dienst ja auch thun““. — Solchem Geschwätz gegenüber verweisen wir auf unsere Auszüge aus Kap. 5 und 8 und führen an, daß im Kap. 10 vom Neide, Kap. 11 vom Eifern und Kap. 20 vom Beispiel gehandelt wird!

[Die Dichtkunst des Aristoteles zu commentiren.] Lessing meint damit natürlich die auch von uns bereits mehrfach angeführten drei Abhandlungen (Discours) des Corneille, welche in dem letzten Teil seiner Werke (Voltairesche Oktavausgabe Band XII, Quartausgabe Band VIII) abgedruckt sind. Der 1. Diskurs handelt „Von dem dramatischen Gedicht“ (spezieller de l'utilité et des parties du poème dramatique), der 2. Von der Tragödie (et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire), der 3. Von den drei Einheiten (d'action, de jour et de lieu). Bei der Merope (vgl. K. 264 f.) haben wir bereits über den 3. Diskurs gesprochen, jetzt wird es sich vorzugsweise um den 2. Diskurs handeln. — Voltaire hat auch diese „Abhandlungen“ kommentiert (vgl. Œuvres 50, Seite 27—52), doch hat er sich die Sache außerordentlich leicht gemacht und weiß von einem so gründlichen Eingehen, wie es bei Lessing der Fall ist, gar nichts. Eine spezielle Kritik dieser drei Diskurse giebt Dr. Kewitsch in seinem bereits K. 70 erwähnten Programm. — [1]

[1] Die in der Anmerkung citierte Stelle: »je hasarderai quelque chose etc. steht im 1. Discours (Œuvres XII, 218). — [Mélite] ist ein Lustspiel in 5 Akten (Verse) und als erste Jugendarbeit Corneilles dadurch merkwürdig, daß es (nach dem Berichte seines Biographen Fontenelle) durch ein selbsterlebtes Liebesabenteuer hervorgerufen wurde und durch seinen Erfolg den jungen Juristen für die dichterische Laufbahn bestimmte. Es handelt sich um einen jungen Mann, Tircis, der, von seinem Freunde Eraſt der spröden Mélite vorgestellt, den bis zum Wahnsinn Verliebten aussticht, so daß er nach einzelnen Liebesintriguen die Hand der Dame erhält, während Eraſt durch die Liebe der Cloris entschädigt wird, die beim Beginn der Handlung die glückliche Braut des Philander zu sein schien. — Corneille hat selbst an seinem Lustspiel viel auszusetzen, hebt aber mit Recht die Zeit hervor, in der es entstand, und deshalb mag Fontenelle recht haben, wenn er in Bezug auf den gewandten Dialog und den feinen Ton der Unterhaltung Mélite „göttlich“ im Vergleich mit den Leistungen der unmittelbaren Vorgänger Corneilles nennt. — [Suréna,] général des Parthes, tragédie, beschloß die dramatische Thätigkeit Corneilles, welcher er, wie Voltaire in der Vorrede meint, schon viel früher hätte entsagen sollen. Es ist allerdings eine schwache Liebestragödie ohne jedes höhere tragische Interesse. Elle roule toute entière sur l'amour, sagt Voltaire a. a. O. und bezeichnet damit treffend die gewaltige Leere des Inhalts. — Suréna (d. h. eigentlich soviel als Großvezier), der schönste und tapferste Held unter den Parthern, liebt Euridice, Tochter des Königs von Armenien und wird mit aller Glut der Leidenschaft wieder geliebt. Politische Rücksichten den Römern gegenüber verlangen aber, daß Euridice den Partherprinzen Pacorus heirate, während Surena seine Hand der Prinzessin Mandane geben soll. — Er schlägt mit hofmännischer Gewandtheit die ihm vom Könige zugedachte Ehre aus, Euridice erklärt gleichfalls, daß ihr Herz versagt ist, worauf denn die Entdeckung des Einverständnisses der beiden Liebenden nicht allzu schwierig ist. — Surena will, um Unheil zu verhüten, freiwillig in die Verbannung gehen, wird aber,

[**Corneille hatte Märtyrer auf die Bühne gebracht**] z. B. den Polyeukt, über welchen K. 27 gesprochen ist.

[**Prusias**] ist eine der Personen aus Corneilles Tragödie: Nicomède (1652). Es ist der aus der Geschichte bekannte König von Bithynien, welcher der historischen Überlieferung nach allerdings seinen Sohn Nikomedes töten lassen wollte, um seine Söhne zweiter Ehe zur Herrschaft zu bringen; Nikomedes kam ihm jedoch zuvor und tötete den Prusias. — Diesem historischen Prusias hätte das Prädikat „abscheulichstes Ungeheuer“ mehr gebührt als dem Prusias der Corneilleschen Tragödie. Der Dichter rühmt sich selbst, aus seinem Stücke die barbarische Katastrophe entfernt und weder dem Vater noch dem Sohne Mordgedanken gegeben zu haben. Sein Prusias ist viel weniger ein „Ungeheuer“ als ein „Schwächling“, der alle Schandthaten seiner Gattin Arsinoë oder wenigstens ihre nichtsnutzigen verbrecherischen Anschläge gegen ihren Stiefsohn Nikomedes teils zuläßt, teils unterstützt, um ihrem Sohne Attalus den Thron zu verschaffen. Auf dieses Weib könnte Lessings Charakteristik „Ungeheuer“ bei weitem besser angewandt werden. Sonst gipfelt das Stück in dem stoischen Heldenmute des Nikomedes, der mit unerschütterlicher Ruhe und mit vernichtender Verachtung auf die Ränke der Bosheit herabsieht, die gegen ihn geschmiedet werden. Von dem Träger dieser Hauptperson hängt das Schicksal des Stückes ab, denn sonst mangelt demselben in den übrigen Personen und in der Handlung wirkliches Pathos, wirkliche Leidenschaft. Der Dichter sagt ja selbst, daß er in diesem seinem 21. Stücke etwas Absonderliches versucht habe, weil es schwer sei, nachdem man 40 000 Verse auf die Bühne gebracht, etwas Neues zu erfinden, ohne sich von der breiten Straße zu entfernen!

[**Phokas,**] oströmischer Kaiser, ist eine der Hauptpersonen in Corneilles Tragödie Heraklius. Der Dichter selbst nennt seine Dichtung eine höchst verwickelte und erzählt, daß „geistreiche Köpfe und bedeutende Hofleute sich darüber beklagten, daß eine Vorstellung

als er den Palast verläßt, von Pfeilen durchbohrt. Bei dieser Nachricht ruft Euridice: „Ich weine nicht, doch sterbe ich!“ — Voltaire fühlte sich nur bei dieser einzigen Stelle der Tragödie veranlaßt, eine Anmerkung zu machen, und zwar nennt er den Vers »Non, je ne pleure point, madame, mais je meurs« erhaben und tragisch, wenn er nur an der richtigen Stelle stände. So aber sei der plötzliche Tod höchst unwahrscheinlich und unnatürlich. —

des Heraklius sie mehr anstrenge als ein ernstes Studium". Nun, bei der Lektüre empfindet man dieselbe Not! Da heißt es schon im Personen-Verzeichnis: Heraklius, Sohn des Kaisers Mauritius, für Martian gehalten, Sohn des Phokas; ferner: Martian, Sohn des Phokas, für Leontius, Sohn der Leontine, gehalten. Nur der erstere kennt seine Herkunft und weiß auch, wer Martian ist. Da giebt es denn böse Verwirrung, als Phokas, der mit Ausnahme der Pulcheria alle Kinder des Mauritius gemordet zu haben vermeint, das Mädchen zwingen will, den Martian (d. h. Heraklius, ihren Bruder) zu heiraten. Weitere Enthüllungen verdunkeln das Sachverhältnis eigentlich immer mehr, denn das beruht ja auf dem ungeheuerlichen Faktum, daß Leontine, die Erzieherin des Heraklius, ihr eigenes Kind dem Morde preisgegeben hat, um den Sohn ihres Königs Mauritius zu retten. Phokas schwankt hin und her, dürstet nach dem Blute aller, da alle ihm seine Feinde zu sein scheinen, und fällt endlich durch Mörders Hand. —

[**Cleopatra**] die eigentliche Hauptperson in der Tragödie Rodogune. Vgl. K. 195 ff.

[**„O, sagt er, mit dem Aristoteles."**] Übersetzung der Worte des Corneille aus Discours I. (Œuvres XII, 262.)

[**Reinigung der Leidenschaften**] purgation des passions (Corneille) *κάθαρσις τῶν παθημάτων* (Aristoteles). — Da wir hier zum erstenmal an die „Katharsis" herantreten, so scheint es unserer Aufgabe zu entsprechen, zunächst eine Übersicht über die Litteratur dieser vielbesprochenen Frage zu geben. Wir entnehmen dieselbe, abgesehen von selbständig gesammelten Notizen, teils dem Danzel-Guhrauerschen Werke über Lessing Teil II, Abteil. 1, S. 318 ff., teils den trefflichen Zusammenstellungen von A. Döring im „Philologus" Bd. 21, Heft 3 (1864) Seite 496 ff. und Bd. 27, Heft 4 (1868) Seite 689 ff.

Eduard Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, Teil II, 53—73 und 378—388 und dazu von Müller erwähnt: Joh. Gottfried v. Herder (Ausgabe in 40 Bänden. Stuttgart und Tübingen 1862) Bd. XXII, 27—36.

Goethe. (Ausgabe in 40 Bänden. Stuttgart und Tübingen 1840.) Nachlese zu Aristoteles Poetik 1826. Bd. 33, 12—15. — Vergleiche speziell Jakob Walser, Lessings und Goethes charak-

teristische Anschauungen über die Aristotelische Katharsis. Jahresbericht des Landes-Realgymnasiums zu Stockerau 1868/9 — auch M. Carrière „Über die Tragödie“ im Morgenblatte 1852. Nro. 20. S. 470.

Weil. „Über die Wirkung der Tragödie nach Aristoteles“ in den Verhandlungen der 10. Versammlung deutscher Philologen. Basel 1848. S. 135.

Theodor Kock. „Über den Aristotelischen Begriff der Katharsis in der Tragödie 2c.“ Programme des Gymnasiums zu Elbing 1851. 1852.

Wilh. Wackernagel. „Über die dramatische Poesie.“ Basel 1838. S. 33 ff.

Waßmuth. De aliquot locis, qui ad Aristotelis de vi ac natura tragœdiæ doctrinam pertinent. Programm des Gymnasiums zu Saarbrücken 1852.

Cholevius. Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen. (Leipzig 1854.) Teil 1. S. 561 ff. —

Die bisher genannten Schriftsteller stehen mit Ausnahme von Herder und Goethe im großen und ganzen auf dem Lessingschen Standpunkte und basieren auf dessen Erörterungen, indem sie in der Reinigung oder Läuterung der Leidenschaften eine sittliche Wirkung der Tragödie erkennen, welche in der Seele des Zuschauers vor sich geht. Bei Herder ist schon ein Schwanken zu bemerken, denn er bezieht — wenigstens in den Beispielen — die Katharsis auf die in der Tragödie handelnden Personen und sagt zum Beispiel von den Eumeniden des Äschylus: „Die schreckliche Begebenheit zeigt sich hier im größten Licht, rein auseinandergesetzt: es erfolgt das Endurteil (κάθαρσις, ἀνάπαυσις) Entsühnung.“ — Ähnlich, nur schärfer ausgeprägt und den Standpunkt des Künstlers gegenüber dem Moralphilosophen mit Entschiedenheit betonend, behauptet Goethe a. a. O., „daß die Tragödie nach einem Verlaufe von Mitleid und Furcht mit Ausgleichung solcher Leidenschaften ihr Geschäft auf dem Theater abschließt“. Er meint demnach, daß Aristoteles unter Katharsis jene „aussöhnende Abrundung, welche eigentlich von jedem Drama, ja sogar von allen poetischen Werken gefordert wird“, verstehe, und daß z. B. es keine höhere Katharsis als den Ausgang im

Ödipus auf Kolonos gebe. Ausdrücklich wendet Goethe sich sodann gegen die moralisierende Auffassung und erklärt ganz unumwunden, „daß weder die Musik noch irgend eine andere Kunst auf Moralität zu wirken vermöge, und daß es immer falsch sei, wenn man solche Leistungen von ihnen verlangt!" — Goethe urteilt und spricht, wie gesagt, als Dichter und Künstler, er will von seinem idealen Standpunkte aus die Poesie von jeder Tendenz frei wissen und interpretiert deshalb die Worte des griechischen Philosophen in einer Weise, welche leider, wie sich bald zeigen wird, die grammatisch-philologische Auslegung der Stelle zu acceptieren nicht imstande ist. — Somit beginnt denn die eigentliche, auf streng wissenschaftlicher Basis beruhende Polemik gegen Lessing in der epochemachenden und eine ganze Flut beistimmender oder verwerfender Urteile hervorrufenden Schrift von Jakob Bernays, „Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie" in den Abhandlungen der historisch-philosophischen Gesellschaft in Breslau. Bd. 1. 1858. S. 135—202. In dieser ebenso geistreichen als gründlich gelehrten Schrift tritt der Verfasser mit philologischer Schärfe an die Interpretation der viel besprochenen Worte des Aristoteles *„δι᾽ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν* heran und zeigt zunächst, daß *πάθος* und *πάθημα* zu unterscheiden seien; jenes sei der Affekt, dies die Affektion, d. h. *πάθος* ist der Zustand eines *πάσχων* und bezeichnet den unerwartet ausbrechenden und vorübergehenden Affekt; *πάθημα* dagegen ist der Zustand eines *παθητικός* und bezeichnet „den Affekt als inhärierend der affizierten Person und als jeder Zeit zum Ausbruch reif". Sodann beweist Bernays, daß *τῶν τοιούτων* sich nur auf das im Satze selbst Bestimmte bezieht und deshalb nicht durch „derartige" oder „dergleichen", sondern nur durch „solcher" oder „dieser" übersetzt werden kann. Schließlich gewinnt der Verfasser die Begriffsbestimmung von Katharsis aus Aristoteles: Politik VIII, 7. Allerdings führt ihn dabei sein „Weg, ehe er in den Hain der Musen mündet, am Tempel des Äskulap vorüber", d. h. Katharsis ist für ihn ein ursprünglich medizinischer Begriff, und der Gesichtspunkt, von welchem aus die theatralische Katharsis anzusehen, ist nicht der moralische, sondern der pathologische.

Katharsis ist eben „eine durch ärztliche erleichternde Mittel bewirkte Hebung oder Linderung der Krankheit. Unter metaphorischer Anwendung dieses Begriffs übersetzt demnach Bernays die in Rede stehende Definition: „Die Tragödie bewirkt durch [Erregung von] Mitleid und Furcht die **erleichternde Entladung** solcher [mitleidigen und furchtsamen] Gemüts-Affektionen." Damit brachte er die Katharsis, wie Döring a. a. O. sagt, auf ihren rein ästhetischen Sinn als Bezeichnung der Akte des gefühlsmäßigen Genusses, den die betreffenden Künste erregen. — Aber diese von der bisherigen Auffassung gänzlich abweichende Erklärung, in der man eine grob-materialistische Deutung des Aristoteles zu finden glaubte, erregte um so mehr Anstoß, als sie mit allzu starker Ostentation gegen Lessing verfuhr und die Tragödie nach ihm nicht nur eine moralische Veranstaltung, sondern ein Filial- und Rival-Institut der Kirche, eine sittliche Besserungsanstalt oder ein moralisches Korrektionshaus nannte, das für jede regelwidrige Wendung des Mitleids und der Furcht das zuträgliche Besserungs-Verfahren in Bereitschaft halten müsse.

Unter den Gegnern von Bernays nennen wir:

L. Spengel, über die *κάθαρσις τῶν παθημάτων*. Ein Beitrag zur Poetik des Aristoteles. Aus den Abhandlungen der K. bayrischen Akademie. München 1859 (nebst den dadurch hervorgerufenen Repliken von Bernays und Gegenantworten von Spengel, welche bei Döring a. a. O. zu finden).

A. Stahr, Aristoteles und die Wirkung der Tragödie. Berlin 1859.

A. Stahr, Aristoteles Poetik, übersetzt und erklärt. Stuttgart 1860.

Susemihl, zur Litteratur von Aristoteles Poetik in Jahns Jahrbüchern 1862. Heft 6, S. 395—425.

Brandis, Handbuch der Geschichte der griechisch-römischen Philosophie. 1860. Teil III, 1. Übersicht über das aristotelische Lehrgebäude. —

Allmählich verliert die Polemik an Schärfe, die einseitige Betonung der moralischen Wirkung der Tragödie tritt vor der ästhetischen immer mehr zurück, Bernays Ansicht wird modifiziert,

zur Worterklärung neues Material herbeigeschafft, und die Katharsisfrage nach allen Seiten ventiliert, so daß Döring im Philologus a. a. O. (1868) folgende 13 neue hieher gehörige Schriften anführen und analysieren kann.

Otto Marbach, Dramaturgie des Aristoteles. Leipzig 1861.

Meyer, Aristoteles und die Kunst. Schwerin 1864. Gymnasialprogramm.

J. L. Klein, Geschichte des griech. und römischen Dramas 1. Band. (S. 12—86) Leipzig 1865.

Gerh. Zillgenz, Aristoteles und das deutsche Drama. Eine gekrönte Preisschrift. Würzburg 1865.

F. Susemihl, Aristoteles über die Dichtkunst. Griech. und deutsch mit sacherklärenden Anmerkungen.

P. Graf York von Wartenburg, Die Katharsis des Aristoteles und der Ödipus Kolonëus des Sophokles. Berlin 1866. (Ursprünglich Prüfungsarbeit für das kameralistische Staats-Examen über das Thema: An einer Sophokleïschen Tragödie zu entwickeln, wie sie geeignet sei, nach Aristoteles kathartisch zu wirken.)

Ch. Thurot, Recension der vorstehenden Schrift in der Revue critique 1867. Nro. 3, S. 38—40.

Ueberweg, die Lehre des Aristoteles von dem Wesen und der Wirkung der Kunst, in Fichtes Zeitschrift für Philosophie. Band 50, 1. (S. 16—39) 1867.

H. Bonitz, Aristotelische Studien. Heft 5. (Über πάθος und πάθημα.) Wien 1867. (Aus den Berichten der Akademie.)

F. Susemihl, zur Litteratur von Aristoteles Poetik. Artikel 4 und 5 in Jahns Jahrbüchern 1867, Seite 221—236 und S. 827—846.

A. Silberstein, Die Katharsis des Aristoteles. Aus der neuen allgemeinen Zeitschrift für Theater und Musik. Nro. 29 ff. Leipzig 1867.

Ekhardt, Vorschule der Ästhetik S. 396. (1864.)

Kirchmann, Ästhetik auf realistischer Grundlage. Berlin 1868.

Weiter führen wir noch als höchst beachtenswert für das Studium der vorliegenden Frage an:

Baumgart, Pathos und Pathema im Aristotelischen

Sprachgebrauch. Königsberg 1873, ebenso desselben Verfassers Abhandlung **über den Begriff der tragischen Katharsis**, in Fleckeisens Jahrbüchern für Philologie 1875 S. 81—118 (hauptsächlich gegen Bernays gerichtet), und sein 1888 erschienenes Handbuch der Poetik an, welches sehr eingehend im Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Litteraturgeschichte 1889, Juliheft S. 249 bis 275 besprochen ist. Ferner auch an dieser Stelle die sofort (K. 356) zu erwähnende Schrift von **Gotschlich**, Lessings Aristotelische Studien, Berlin 1876, außerdem die **Katharsisstudien** von **Joseph Egger**, Wien 1883; ebenso die Abhandlung „**Über die tragischen Affekte Mitleid und Furcht**“ nach Aristoteles von Dr. **Tumlirz**, Jahresbericht des Staatsgymnasiums im II. Bezirk von Wien, 1885, und **Erich Schmidt**, a. a. O. II. 112—120. — Sodann wenden wir uns zu der schon mehrfach benutzten **Übersetzung von Ueberweg** (Aristoteles über die Dichtkunst, Berlin 1869). Ihr Verfasser sucht die Katharsisfrage dadurch zum Abschluß zu bringen, daß er die von Aristoteles Kap. VI gegebene Definition durch die Worte: „**Die Tragödie ist .... die Nachbildung, welche durch Erregung von Mitleid und Furcht die (zeitweilige) Befreiung von derartigen Gefühlen**[1] **zum Enderfolge hat**“ übersetzt und dann erläuternd hinzufügt, daß nach der Politik VIII, 7 (unter Benutzung von Problem. A. 41) die kathartische Wirkung der Musik und der Kunst überhaupt die Befreiung von gewissen Affekten mittels der Anregung gewisser Affekte ist. Indem das angeregte Gefühl zum naturgemäßen Ablauf oder Abschluß gelangt, lebt es sich selbst (zeitweilig) aus, und es wird dadurch zugleich der Drang, Gefühle der gleichen Art zu hegen, (zeitweilig) aufgehoben. Die Anregung und der Ablauf des Gefühls erfolgt auf die für den Gebildeten angemessene und lustvolle Weise dann, wenn das Kunstwerk den für dasselbe geltenden objektiven Gesetzen entspricht. Das Edle bekundet sich als solches zumeist im Kampf und Leid durch den Gegensatz gegen Niederes. Daher sind Furcht und Mitleid die durch die Tragödie anzurufenden Gefühle — — — und die

[1] Er hält sich dabei an die mit großer Schärfe von Bonitz (Aristotelische Studien) im Gegensatz zu Bernays gegebene Erklärung von παθήματα. Vgl. Philologus XXVII, 4, 697.

Katharsis ist die Wegschaffung derselben oder Befreiung von denselben. — Gegen die in der ersten Auflage der „Materialien" ausgesprochene Ansicht, daß man sich wohl mit Ueberweg einverstanden erklären könne, erhob schon Prof. Grosse in der mehrfach erwähnten Recension (Archiv f. Litt.-Gesch. VII, S. 397) Bedenken, und seitdem hat Th. Stisser in seiner Abhandlung „Über die Katharsis in der Poetik des Aristoteles" (Programm des Ulrichs-Gymnasiums zu Norden 1884) sich Seite 13 ff. geradezu wegwerfend in Bezug auf Ueberweg geäußert. Freilich meint Stisser, daß ebenfalls Lessing, Bernays, Baumgart ꝛc. nicht das Richtige getroffen haben, und unterwirft das von seinen Vorgängern Gesagte einer scharfen philologischen und philosophischen Kritik. Dann giebt er seine eigene Ansicht und versteht unter *ἔλεος* und *φόβος* selbstverständlich die im Zuhörer erregten Gefühle und unter *παθήματα* dasselbe; *διά* instrumental zu fassen, wie es Lessing, Bernays, Ueberweg und Baumgart thun, hält er für völlig verkehrt.(!) Er glaubt bei der räumlichen Bedeutung stehen bleiben zu müssen, und übersetzt deshalb „durch die Mitleids- und Furchtempfindungen hindurch". Unter *κάθαρσις τῶν τοιούτων παθημάτων* versteht er die Befreiung von den in solcher Gestalt auftretenden Gefühlen, d. i. die durch Affekte nicht mehr getrübte Stimmung. Stisser bricht ab und will abwarten, welche seiner Argumente man beanstanden wird! — Nun, in Bezug auf die ziemlich schroff ausgesprochene Behauptung, daß *διά* in räumlicher Bedeutung aufgefaßt werden müsse, wendet sich bereits Feller in seiner 1888 im Programm des Königlichen Gymnasiums zu Duisburg erschienenen Abhandlung „Die tragische Katharsis in der Auffassung Lessings". Auch sonst dürfte diese Schrift besondere Beachtung verdienen, da sie alles Wesentliche, was bis jetzt zur Lösung der schwierigen Katharsisfrage geschrieben ist, in klarer Darstellung wissenschaftlich beleuchtet und dabei jede einseitige Beurteilung oder Verurteilung vermeidet. Ob aber seine Ausführungen sich allseitiger Zustimmung erfreuen werden, ist kaum anzunehmen, und somit bleibt die Arena, in welcher, um Schlegels Worte auf die Katharsisfrage anzuwenden, schon eine ganze Ilias von kritischen Kämpfen ausgefochten ist, auch weiter der Gelehrsamkeit und dem Scharfsinn unserer Philologen

und Philosophen eröffnet! Wer aber wird schließlich der Kampfrichter sein und endgültig entscheiden?

Nach dieser Abschweifung kehren wir zu Lessing zurück und erinnern daran, daß es demselben bei weitem mehr auf eine Zurückweisung der falschen Auffassungen des Corneille als auf eine theoretisch-philosophische Begründung der Lehre des Aristoteles ankam. Trotzdem gebührt ihm der Ruhm, weit über alle Vorgänger hinaus, in den Geist der aristotelischen Worte eingedrungen zu sein und für ihre Erklärung bahnbrechend gewirkt zu haben.[1] Legt er dabei einen besonderen Nachdruck auf den „moralischen Endzweck", so möge man einen solchen Standpunkt nicht sofort als „Beschränktheit" verurteilen, sondern daran denken, daß es derselbe Mann ist, der den Laokoon geschrieben und dort Winckelmann gegenüber den rein ästhetischen Gesichtspunkt für die Kunst überhaupt festgehalten hat. Hätte er hier nur das philosophisch-technische Wort „sittlich" oder „ethisch" gebraucht, das uns geläufiger ist, so würde unserer Meinung nach eine Vereinbarung entschieden möglich sein, und zwischen Lessing und Bernays nicht eine so gewaltige Kluft bestehen; denn Döring hat ganz recht, wenn er (a. a. O. XXI, 3, 519) behauptet, daß niemand die sittliche Kraft der Kunst im Ernst zu leugnen beabsichtigen könne, da sie unwidersprechlich mit dem sittlichen Leben zusammenhängt, auf das sittliche Leben wirkt, weil ja das Schöne und zwar besonders in seinen höchsten Entfaltungen an sich dem Guten verwandt ist, ihm zustrebt und sich mit ihm in Einklang zu setzen sucht. Darf schließlich der Künstler niemals das Sittliche als den Zweck seines Kunstwerkes hinstellen, so wird er doch „seinen und seiner Zeit sittlichen Standpunkt wollend oder nicht wollend darin abspiegeln".

Stück 76.

[**Philanthropie.**] Die Stelle, auf welche Lessing hinweist, steht bei Aristoteles Poetik Kapitel 13 und ist von uns bereits

---

[1] Hierfür liefert eingehenden Nachweis: Dr. E. Gotschlich in seiner Schrift: Lessings Aristotelische Studien rc. Berlin 1876. Er stützt sich dabei auf die hervorragenden Arbeiten von J. Vahlen, welcher 1874 eine neue Ausgabe der Poetik des Aristoteles veranstaltete. —

in der Übersetzung gegeben. Stahr bemerkt dazu (Übersetzung S. 112. Anmerkung 3): „Es ist nicht philanthropisch“, sagt Aristoteles wörtlich, und bezeichnet damit jenes allgemeinste Gefühl der Zusammengehörigkeit und Teilnahme von Mensch zu Menschen, welches die Voraussetzung von Furcht und Mitleid wie von allen spezielleren positiven Affekten der Teilnahme und Neigung ist. Stahr übersetzt daher auch ganz mit Lessing übereinstimmend φιλάνθρωπον durch „was unsere menschliche Teilnahme erregt.“ — Genauer scheint dagegen wohl Ueberweg, welcher bekanntlich das in Rede stehende Wort durch „der Liebe zur Menschheit gemäß“ übersetzt, φιλάνθρωπον zu deuten. Der Liebe zur Menschheit gemäß ist es, daß geschehe, was dem Menschengeschlechte zuträglich ist, d. h. daß es den Guten wohl gehe, die Bösen aber ihre gebührende Strafe erleiden. Gerade nach Aristoteles (Poetik Kap. 18 und Rhetorik II, 9) knüpft sich an die Strafe die Befriedigung unseres Gefühls und „der brave Mensch kann sich nur freuen, wenn Schurken bestraft werden“.

[**Goulston,**] Theodor, ein gelehrter englischer Arzt († 1632 zu London) übersetzte und kommentierte in lateinischer Sprache die Poetik und Rhetorik des Aristoteles. Die Poetik erschien 1623 in London; eine spätere Ausgabe mit den Anmerkungen von Sylburg und Heinsius zu Canterbury 1696.

[**sympathetisch,**] wie öfters bei Lessing = sympathisch.

[**Solche Zufälle des Lasterhaften, sagt er**] nämlich Curtius in seiner Übersetzung. S. 191. Anm. 154.

[**sagt der Verfasser der Briefe über die Empfindung,**] d. i. Moses Mendelssohn. (Philosophische Schriften Teil 2.)

Stück 77.

[**Es ist unstreitig . . . . . keine strenge logische Definition.**] Wenn Lessing hier annimmt, daß Aristoteles nur empirisch verfährt und Merkmale der Tragödie aus den vorhandenen griechischen Dramen entnimmt, während er eigentlich als philosophischer Ästhetiker die Definition anders konstruieren würde, so fehlt für eine solche Behauptung jeder Beweis. Vielmehr „lehrt die ganze Form der Definition, so wie die Art, wie die folgenden Aus-

führungen sich auf sie zurückbeziehen, daß Aristoteles hier in streng wissenschaftlicher Form die konstituierenden Merkmale der griechischen Tragödie, die generellen sowohl, die ihr einerseits mit dem Epos, andererseits mit der Komödie gemeinschaftlich sind, als auch die spezifischen hat zusammenfassen wollen". — So Döring im Philologus XXI. 3, 505. Vergl. auch Bernays, a. a. O. Seite 185.

[**Die Tragödie — — ist die Nachahmung.**] Bei der Übersetzung dieser bereits vielbesprochenen Stelle aus Aristoteles Poetik Kap. VI. folgte er der damals gangbaren, jetzt längst berichtigten Lesart: *οὐ δι᾽ ἀπαγγελίας ἀλλὰ δι᾽ ἐλέου* rc. Er übersetzte daher „nicht vermittelst der Erzählung, **sondern** vermittelst des Mitleids" und gründete gerade auf diesen im Aristoteles nicht vorhandenen Gegensatz weitere Schlußfolgerungen.

[**Dacier übersetzt**] die ganze Stelle (a. a. O. Seite 72): La tragédie est donc une imitation d'une action grave, entière et qui a une juste grandeur: Dont le style est agréablement assaisonné mais différemment dans toutes ses parties, et qui sans le secours de la narration, par le moyen de la compassion et de la terreur, achève de purger en nous ces sortes de passions et toutes les autres semblables.

[**Und Curtius**] a. a. O. Seite 12 übersetzt, wie Lessing citiert, nur daß er statt „Handlung" Handlungen schreibt.

[**Ich verweise deshalb auf das nämliche 9. Capitel . .**] Lessing hatte bisher (K. 344) nur von dem 5. und 8. Kapitel des 2. Buchs der Rhetorik gesprochen, und so muß hier auch ein Schreibfehler vorliegen. Die in der Anmerkung citierte Stelle steht im 8. Kapitel (gegen das Ende) und haben wir die deutsche Übersetzung derselben bereits K. 346 gegeben: „Da aber Leiden, die als nahe erscheinen" u. s. w.

[**Was — den moralischen Endzweck anbelangt**] siehe K. 356.

[**Und so haben diese Herren gut streiten**] wird mit Recht von Brandstäter, a. a. O. S. 86 als Gallicismus angesehen. — Gut haben = avoir beau, d. h. im Sinne des Vergeblichen, Nutzlosen findet sich bei vielen deutschen Schriftstellern. Wir würden dafür sagen: die Herren können noch so viel streiten.... oder geradezu: die Herren streiten umsonst.

[**Windmühlen in Riesen.**] Anspielung auf Don Quixote, der in seiner phantastisch-überreizten Kampfeslust auf den nüchternen Zuruf seines Stallmeisters Sancho nicht hörte.

[*Τῶν τοιούτων παθημάτων.*] Bernays, a. a. O. S. 151 ff. und S. 196 ist der erste, welcher, wie bereits erwähnt, Lessings Übersetzung „dieser und dergleichen" angriff, weil das im Griechischen *τούτων καὶ τοιούτων* heißen müßte. Er will es daher nur rein demonstrativ durch „dieser" oder höchstens „solcher" übersetzt wissen. Die meisten spätern Erklärer stimmen insofern bei, als sie auch in den griechischen Worten nicht „dieser und dergleichen" finden. In der Übersetzung schwanken sie aber zwischen „dieser", „der gedachten", „derartiger", „der entsprechenden" und zeigen dadurch eigentlich, daß Lessing nicht so himmelweit hinter der (doch auch noch immer wieder bestrittenen) Wahrheit zurückgeblieben ist.

Stück 78.

[**Aristoteles verspricht am Ende seiner Politik,**] wie bereits erwähnt Lib. VIII, Kap. 7. Dort unterscheidet er bei der Musik drei Wirkungen, die kathartische, die hedonische (lusterregende) und die sittlich bildende, und beschränkt sich (indem er verspricht, in der Poetik näher auf die Katharsis einzugehen) hinsichtlich der kathartischen Wirkung auf die allgemein gehaltene Angabe, daß durch Anregung gewisser Affekte (besonders des Enthusiasmus mittels enthusiasmierender, heiliger Lieder) eine Befreiung oder Reinigung, eine Erleichterung und Beruhigung unter Lustgefühl, gleichsam eine kathartische (reinigende, befreiende) Heilung erzielt werde. — So Ueberweg, a. a. O. Seite 58. — Bernays, a. a. O. Seite 138, wundert sich, daß Lessing versäumt habe, die Stelle aufzuschlagen, „„denn den noch seltsameren Zufall anzunehmen, daß Lessing sie näher gekannt und trotzdem nicht in der ihr zukommenden Wichtigkeit erkannt habe, wird niemand sich entschließen, der die Worte liest"". — Über die Erklärung der Stelle aus der Politik vergl. auch Döring im Philologus XXVII. Heft 4, S. 704 f.

[**Weil man aber, sagt Corneille**] Discours II. (Œuvres XII, 251.)

[**Corneille selbst bemerkte eine Stelle**] ebendaselbst S. 254.

[**Wie die Tragödie, sagt er — —**] nämlich Dacier, a. a. O. S. 81. (Remarque 8 sur le chapitre VI.) In der Übersetzung dieser Stelle hat Lessing den Passus ausgelassen, in welchem Dacier den L-M. 329 genannten Stoïker, nämlich den Kaiser Marc Aurel anführt. Seine Worte, welche hinter dem Gedankenstrich auf L-M. 328 einzuschalten sind, lauten: Aristoteles ist nicht der einzige, der diese Idee von der Tragödie hatte; der Kaiser Marc Aurel urteilte, obwohl er Stoïker war, gerade wie er im 6. Artikel, Buch XI seiner Reflexionen. Seine Worte sind bemerkenswert. Er sagt nämlich: „Die Tragödien wurden zunächst eingeführt, um die Menschen an die Unglücksfälle zu erinnern, welche im Leben vorkommen: um ihnen zu zeigen, daß sie notwendig vorkommen müssen, und um sie zu belehren, daß dieselben Ereignisse, welche sie auf der Bühne ergötzen, ihnen auf dem großen Welttheater nicht unerträglich erscheinen sollen". —

[**Die Apathie**] griech. ἀπάθεια, wörtlich Gefühlslosigkeit, Leidenschaftslosigkeit, ist die eigentliche Voraussetzung für den Tugendbegriff der Stoïker (Schule des griech. Philosophen Zeno, gegründet um 310 v. Chr.). Die Apathie besteht für sie in der höchsten Erhabenheit über die Eindrücke sinnlicher Lust und Unlust, sie giebt ihnen die Herrschaft über den Körper und läßt sie Schmerz und Tod verachten.

[**kaum der 4. Theil der Forderung des Aristoteles.**] Es ist nicht zu leugnen, daß der Schematismus, in welchen Lessing hier mit seiner Katharsis-Theorie gerät, durch die förmliche mathematische Berechnung, durch die Kombination und Permutation, wie Walser in dem angeführten Programm S. 18 sagt, eher abstoßend als anziehend wirkt und ein „berechtigtes Kopfschütteln erregt". So Kompliziertes und Erkünsteltes kann man wohl in den griech. Philosophen nur hineininterpretieren. —

[**Bei jeder Tugend — — — diesseits und jenseits ein Extremum.**] Nach Aristoteles besteht die Tugend überhaupt, und jede einzelne Tugend in der μεσότης (Mitte). Tapferkeit hält die Mitte zwischen Furcht und Verwegenheit; Ehrliebe steht zwischen Ehrgeiz und Gleichgültigkeit gegen die Ehre, Offenheit zwischen Prahlerei und Verleugnung u. s. w.

Stück 79.

[**Als der Königin — — — läßt sie der Dichter sagen**] Akt V, Sc. 3 (in der von uns angegebenen Ausgabe S. 230). Stanley sagt vorher: „Doch nunmehr sah er bald sein schrecklich Leben enden;" darauf die Königin: „Dies ist etwas, allein!"

[*Νέμεσις, νεμεσᾶν*] vielleicht am geeignetsten zu übersetzen durch „Entrüstung", „entrüstet sein". In dem in der Anmerkung citierten 9. Kapitel des 2. Buchs der Rhetorik heißt es am Anfange: „Dem Mitleid steht am schärfsten gegenüber, was man Entrüstung nennt; denn zu dem Kummer über unverdientes Mißgeschick bildet in gewisser Art und nach derselben Sinnesweise den Gegensatz der Schmerz über unverdientes Glück, und beide Gefühle kommen aus demselben guten Herzen. Denn über Menschen, denen es unschuldiger Weise schlecht geht, muß man Schmerz empfinden und mitleiden — geschieht aber das Gegenteil, entrüstet sein (stomachari, stomachatio steht in der lateinischen Übersetzung, sonst indignari, indignatio).

[**von einem — — Gräßlichen.**] Vergleiche K. 342, wo das Aristotelische *μιαρόν* durch „Abscheu erregend" übersetzt ist. (Empörend bei Stahr.)

[**Erweckt ihn doch die Geschichte.**] Ein neuer Beitrag zu dem bereits K. 68 besprochenen Verhältnis zwischen Geschichte und dramatischer Poesie.

[**bekleiben,**] nach Grimm nahe verwandt mit bekleben, wird zunächst von Pflanzen gebraucht = Wurzel fassen, anwachsen, gedeihen; dann bildlich noch bei Goethe, Rückert, auch Lessing, Werke X, 301. Jetzt ungebräuchlich.

[**participiret von den Empfindungen**] = hat Anteil an d. E., hat etwas von den E. an sich, entspricht dem franz. participer de. Vergl. Sachs, Dict.

[**Verthan haben**] ist leicht zu verstehen = bis zu Ende thun, vollbringen, etwas wirklich leisten (perficere). Ebenso gebraucht von Lessing St. 96 L-M. 398, auch in der Duplik Werke X, S. 64. Jetzt wohl meistens nur in der schlechten Bedeutung von „übel anwenden" = verbringen, vergeuden, bekannt.

Stück 80.

[**Bei den — Schönheiten — — sagt — Voltaire**] Œuvres 47, S. 267 ff. in einem Aufsatze: Des divers changements arrivés à l'art tragique.

[**Der einzige Saint-Evremont**] [1] sagt das von Voltaire im Auszuge Angeführte in einem Aufsatze: »Sur les tragédies« (Œuvres III, 260).

[*Sir Politick Would-be*] d. h. Herr Politikus, der es sein möchte = le prétendu Politique, 1662 in England gedichtet, entnahm die Hauptperson aus »Volpone oder the Fox« von Ben Jonson, enthält auch, wie wir aus der biographischen Notiz (Œuvres I, 79) entnehmen, viele Beiträge von dem Herzoge von Buckingham und andern; leidet ferner an gewaltigen Längen und satirischer Absichtlichkeit — ist aber trotz alledem keine so ganz „elende Komödie". Das Lustspiel widerspricht nur der französischen Schablone und wird deshalb von Voltaire verworfen, obschon es reich an drolligen Einfällen ist und in den Vertretern der verschiedenen Nationen ganz köstliche Gestalten auf die Bühne bringt.

Da ist der Engländer, nach dem das Stück benannt ist, der sich für den vollendetsten Politiker hält, ganz neue Ideen für die Kriegführung aufstellt, eine Taubenpost mit Relais bis Konstantinopel projektiert und vor allen Dingen für Venedig statt eines Dogen vier haben will, damit man sicher sein könne, wenigstens immer einen in Thätigkeit zu sehen. — Ferner ist da ein franz. Geldmann Mr. de Riche-Source (Herr von Reichenquell), der die Welt mit Verwirklichung eines Planes beglücken will, welchen er die „Circulation" nennt. Er beabsichtigt nämlich, alles auf der Erde befindliche Gold in solchen Kreislauf zu bringen, wie ihn das Blut zur Erhaltung des menschlichen Körpers

[1] Saint-Evremont, gewöhnlicher Evremond, mit seinem vollständigen Namen Charles Marguetel de Saint-Denis, Graf Ethalan, Seigneur Saint-Evremond, ist am 1. April 1613 in der Normandie geboren, studierte die Rechte in Paris, trat dann in die Armee, kämpfte als Kapitän bei Rocroi und wurde im spanischen Kriege Maréchal de Camp. — Er war ein witziger, geistreicher Lebemann und Freidenker, der, nachdem er wegen unvorsichtiger Äußerungen eine Zeitlang in der Bastille zugebracht hatte, 1661 nach England flüchtete und an dem Hofe Karls II. eine glänzende Rolle spielte. Seit 1664 lebte er einige Jahre in Holland, dann seit 1670 in London, wo er 1703 starb. Seine zahlreichen litterarischen, ästhetischen, kritischen Schriften erschienen gesammelt in 7 Bänden (Amsterdam 1739) mit einer Biographie von Mr. des Maizeaux. Die in der Dramaturgie genannten Lustspiele stehen im 2. und 3. Teile dieser Ausgabe. —

verfolgt. Und neben diesem Circulator steht ein pedantischer Deutscher, der auf Reisen seine Bildung sucht, überall für sein „Album der Freunde“ Autographen berühmter Männer sammelt und erpicht ist, auch die geringsten Denkmäler zu sehen. Land und Leute interessieren ihn wenig, während ein eitler Marquis mit dem Anstrich des Versailler Hoflebens über alles mitschwatzt und seine Person in den Vordergrund drängt. Außerdem giebt es noch einen italienischen Schöngeist, und die Frauen der Herren Politick und Riche-Source, welche den Unterschied ihrer Nationalitäten scharf genug hervortreten lassen. — Alle diese Personen befinden sich in Venedig; die beiden Männer besprechen eifrig ihre kühnen Pläne, die Frauen aber wollen den Venetianerinnen eine würdigere Stellung in der Gesellschaft verschaffen. Beiden ergeht es schlecht; die ersteren werden belauscht und als vermeintliche Hochverräter gegen die Republik in den Kerker geworfen; die zweiten arrangieren einen großen Ball, werden aber bitter getäuscht, denn sie bewirten statt der Frauen des Dogen und der Senatoren — Damen von höchst zweideutigem Ruf. Alle diese Knoten schürzt und löst in glücklicher Weise ein Mylord Tancred, ein geistreicher Mann, der die Lächerlichkeiten aller Übrigen erkennt, aber auch froh ist, als er sie wieder los wird.

[**Die Opern,**] ein Lustspiel in 5 Akten (Prosa und Vers), 1678 gedichtet, waren bereits durch eine besondere Abhandlung eingeleitet, in welcher Saint-Evremond sich gegen die Verderbnis wandte, welche dem guten Geschmack durch das Überhandnehmen der Opern mit ihrem Götter-Maschinen- und Dekorationsspuk drohte. — Bekanntlich eiferte in ähnlicher Weise Gottsched gegen die Opern und darum übersetzte er mit seiner Frau gemeinschaftlich dies Lustspiel und ließ es im 2. Teil der „Deutschen Schaubühne“ 1740 erscheinen.[1] — Voltaire nennt das Werk seines Landsmannes allerdings „elend“, denn es verletzte seine Eitelkeit, weil er ja selbst Operntexte genug gedichtet, und es ist auch nicht zu leugnen, daß „Die Opern“ außerordentlich gedehnt und arm an Handlung sind. Dafür ergötzen die komischen Gestalten. Zunächst Fräulein Crisotine, die Tochter eines angesehenen Gerichtsrates aus Lyon; sie ist durch Opernstudium und Operngenuß närrisch geworden, spricht oder singt vielmehr nur in Versen und schwebt in ihren musikalischen Verzückungen unter Göttern, Heroën und Schäfern.

[1] In der Vorrede hebt Gottsched (S. 34—37) ganz besonders hervor, daß er in der Übersetzung diesem Lustspiel „ein ganz einheimisches und deutsches Ansehen“ zu geben bemüht gewesen sei, indem er einerseits die Scene von Lyon nach Lübeck verlegt und die französischen Namen durch deutsche ersetzte; andererseits aber auch statt der Pariser Gesangstücke überall Hamburgische mit ihren Melodien in den Text einflocht.

Einen läppischen, nur auf ihr Geld begierigen Marquis fertigt sie schnöde ab und schwärmt für den durch gleiche Opernlust ebenso närrischen jungen Trisolet. Endlich beschließen die Eltern auf den Rat des auch in der Geschichte der Opern sehr erfahrenen Arztes Guillaut (er hält über sämtlich erschienene einen langen satirischen Vortrag), das närrische Paar auf die Opernbühne zu schicken, damit es dort in homöopathischer Kur geheilt werde und die Opernmanie verliere. —

[**Nach dem Geschmacke des Cyrus und der Clelie.**] Es sind dies die zu ihrer Zeit hochberühmten Romane des Fräulein Madeleine de Scudéry (geboren zu Havre 1607, gestorben in Paris 1701). Der erstere erschien unter dem Titel: Artamène, ou le grand Cyrus, 1650 in 10 Bänden, der zweite, Clélie, ebenso umfangreich, im Jahre 1656. — Diese Romane beherrschten zu ihrer Zeit die ganze französische gebildete Gesellschaft. Hochgestellte Männer und besonders geistreiche Frauen (Précieuses) schwärmten für die „in sie eingeflochtenen Tiraden von Tugend, Entsagung, Heldenmut ebenso wie für die vielen Sentenzen und langen Schilderungen platonischer Liebesverhältnisse“. (Vergl. Arndt, Geschichte der franz. Nationallitteratur I, 319 ff., desgleichen Laharpe, a. a. O. VII, 222 ff.) — Erst Molière und Boileau steuerten durch die Geißel der Komik und der Satire einer so unnatürlichen Verirrung des Geschmackes, die auch auf Corneille und Racine nicht ohne Einfluß geblieben war.

[*Sertorius,*] eine Tragödie Corneilles aus dem Jahre 1662, hat zum Helden den tapfern Römer, welcher dem Marius und seiner Partei treu ergeben der heftigste Feind des Sulla war und als Anführer der Lusitanier sich lange und glücklich gegen Sulla und Pompejus in Spanien behauptete, bis er endlich im Jahre 72 v. Chr. durch die Verschwörung des Perperna von Mörderhand fiel. — Über die Abweichungen von der historischen Überlieferung, besonders über die Einführung der Frauengestalten Aristie (früher Gemahlin des Pompejus) und Viriate (Königin von Lusitanien) rechtfertigt sich Corneille in der Vorrede an den Leser. Den eigentlichen Schwerpunkt der Tragödie verlegt aber sowohl der Dichter als auch der mit dem Stücke sonst wenig zufriedene Voltaire in den 3. Akt, in die „Konferenz“ des Sertorius und

des Pompejus, auf welche das Zwiegespräch des letzteren mit der Aristie folgt. Allerdings setzt Voltaire hinzu: „Die Scene ist nicht tragisch, sondern nur politisch", und ist somit gewissermaßen in Übereinstimmung mit der an unserer Stelle ausgesprochenen Verurteilung „wegen der langen politischen Raisonnements".

[**Otho.**] Othon, Tragödie von Corneille aus dem Jahre 1665, nimmt den Stoff aus dem 1. Buche der Historiæ des Tacitus, bewahrt, wie der Dichter in der Vorrede an den Leser sagt, die geschichtliche Treue und die Charaktere, so wie sie der „unvergleichliche Autor" gegeben hat. Leider ist aber diese ganze Kaisergeschichte, der Tod des Galba und die längst eingeleiteten Bewerbungen des Otho um den Thron durchaus nicht tragisch, und auch die Liebe (zur Kamilla, der Nichte des Galba, und zur Plautina, der Tochter des Konsuls Vinius) ist nach Corneilles eigenem Ausspruche (Œuvres VIII, 137) eine Kabinettsintrigue, die in nichts verrinnt. Voltaire hat deshalb wohl recht, wenn er sagt, daß man sich für niemand in der Tragödie interessiert, und daß das Publikum müde der frostigen, politischen Tiraden eiskalt blieb, trotzdem die außerordentlich geschickte Exposition der ersten Scenen des 1. Aktes das Talent des hochbegabten Dichters hervortreten läßt.

[**Surena**] Trauerspiel von Corneille (1674) K. 347 besprochen.

[**Attila,**] König der Hunnen, Tragödie von Corneille (1667) ist gleichfalls ein höchst unpoetisches und undramatisches Werk des alt gewordenen Dichters. Politik und von der Politik beherrschte Liebe geben die Triebfedern ab. — Der Hunnenkönig will entweder Honoria, die Schwester des römischen Kaisers Valentinian, oder Ildione, die Schwester des (fingierten) Frankenkönigs Méroüée,[1] heiraten. In seinem Gefolge sind die unterworfenen Könige der Gepiden und Ostgoten, sie sollen ihm die Braut auswählen, um die Gehässigkeit der Zurückweisung einer Prinzessin zu tragen. In langen Reden empfiehlt der eine Honoria, der andere Ildione, und zwar weil jeder die andere selbst liebt! Das giebt allerdings genug Verwirrung der politisch-berechneten

[1] Auch Mérovée = Merovig oder Meroväus, Stammvater der Merovinger.

und der wirklichen Liebe. — Natürlich entscheidet Attila. Er zieht Ildione vor, aber während er mit ihr zum Tempel eilt, überfällt ihn ein Blutsturz, er stirbt und hinterläßt den beiden Königen seine Völker und die von ihnen gewünschten fürstlichen Bräute.

[in einer langen Monologe,] über dieses Femininum siehe K. 116.

[„Furcht und Mitleid, sagt der Philosoph,“] ist die Übersetzung vom Anfang des 14. Kapitels der Aristotelischen Poetik (siehe den griech. Text im Anhange). — Von der „Darstellung für das Auge“ spricht Aristoteles übrigens auch am Schlusse des 6. Kapitels, und behauptet dort ebenfalls, daß sie zwar Einfluß auf das Gemüt des Zuschauers habe, aber der Kunst des Dichters durchaus fern liege. „Seine Tragödie übe ihre Wirkung auch ohne theatralische Aufführung und Schauspieler.“

[theatralische Verzierungen] = Dekorationen, wie auch sonst öfters in der Dramaturgie (vgl. K. 71). Lessing liebt dergleichen Verdeutschungen, wie er gleich hinterher „Einbildung“ als Übersetzung des französischen imagination für das uns geläufigere Phantasie schreibt. —

[Die Bühnen, auf welchen sie gespielt wurden.] Shakespeare spricht selbst im Prolog zu seinem König Heinrich V. von dem „unwürdigen Gerüst“, auf welchem er so große Thaten vorzubringen wage, und von der „Hahnengrube“, die Frankreichs Ebenen fassen soll. Ebenso sprechen alle seine Ausleger von der dürftigen Ausstattung der Bühne; wir erwähnen außer Gräße, Handbuch der allgemeinen Litteraturgeschichte Bd. III, Abtl. 1, S. 388 f. nur Gervinus, welcher in seinem „Shakespeare“ I, S. 154 ff. eine Schilderung der englischen Bühne jener Zeit entwirft. Da heißt es auch, daß bei Trauerspielen das Theater mit schwarzen Teppichen ausgehängt wurde, daß ein aufgestelltes Brett den Namen des Orts der Handlung trug, daß eine Erhöhung in der Mitte der Bühne ein Fenster, einen Turm, einen Balkon u. s. w. andeutete. Aber Gervinus setzt ganz im Sinne der von Cibber gegebenen Anmerkung hinzu, daß „je weniger für die Sinne Zerstreuendes geboten war, desto mehr sich die ganze Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die geistigen Leistungen der Spieler heftete,

und desto mehr diese auf das Wesen ihrer Kunst hingewiesen waren.“ —

[*Cibber's Lives of the Poets etc.*] sind bereits K. 107 besprochen. Die Übersetzung der in der Anmerkung citierten Stelle lautet: „Manche haben behauptet, daß schöne Dekorationen den Verfall der Schauspielkunst beweisen. — Unter der Regierung Karls I. war nichts vorhanden, als ein Vorhang von sehr grobem Stoffe, bei dessen Aufgange die Bühne entweder mit kahlen und spärlich mit Matten bedeckten Seitenwänden oder mit Teppichen behangen erschien, so daß für den ursprünglichen Ort der Handlung und für alle Veränderungen, welche sich die Dichter jener Zeiten reichlich gestatteten, nur die Phantasie allein dem Verständnis des Zuschauers und der Darstellung des Schauspielers zu Hilfe kommen konnte. — Der Geist und das Urteil der Schauspieler ergänzte alle Mängel und machte, wie manche behaupten wollten, Schauspiele ohne Dekorationen verständlicher, als sie später mit denselben waren.“

[**Voltaire, — — — — Semiramis**] vgl. K. 64 ff.

Stück 81.

[**Volatile Geist**] = flüchtig, (zunächst Ausdruck der Chemie von Salzen 2c.) gehört zu den Wörtern, welche der Recensent der Dramaturgie in der Klotzschen Bibliothek Lessing als einen Neologismus vorwirft.

[**Bouhours,**] Dominikus, geb. 1618 (1628?) zu Paris, in seinem 16. Jahre Jesuit, Lehrer der Humaniora zu Paris und Tours, stirbt zu Paris 1702, ein höchst eitler und eingebildeter schöngeistiger Sprachforscher und Kritiker, schrieb, wie es Laharpe (a. a. O. VII, 246 f.) offen ausspricht, zu seiner eigenen Verherrlichung 1684 sein damals viel geschätztes Werk »Manière de bien penser sur les ouvrages d'esprit«, pries in demselben die Franzosen, verachtete die Leistungen anderer Nationen und fragte ganz ernsthaft, ob es möglich wäre, daß ein Deutscher Geist haben könne!

[**Braß**] = großer Haufe. Vgl. K. 51.

[**Bedelin.**] Vgl. K. 263.

[*quelque moderation etc.*] eine Stelle aus Discours II (Œuvres XII, pag. 264). Wir bemerken in Bezug auf die Orthographie des Französischen auch hier, daß sie allerdings treu alle Fehler der Originalausgabe wiedergiebt und demnach verändert werden muß. Dagegen steht das Participium vû (welches nach den gegenwärtig konsequent durchgeführten Regeln der Grammatik vus geschrieben werden muß) auch in der französischen Ausgabe des Corneille.

[**1. Aristoteles sagt:**] Dieser Abschnitt ist, wie die meisten folgenden, nur eine auszugsweise Übersetzung des Corneilleschen Discours II, pag. 262.

[**2. Aristoteles sagt:**] desgleichen Discours II, pag. 264.

[**3. Aristoteles sagt:**] desgleichen Discours II, pag. 253 f. Lessings Ausdruck „und was diesen anhängig" ist nach den früheren Erörterungen eine etwas bedenkliche Interpretation von *τῶν τοιούτων παϑημάτων*. —

[**Crébillon,**] tragischer Dichter, bereits K. 342 erwähnt.

[**öfterer**] jetzt ungebräuchlich für öfter soll nach Boxberger auch bei Schiller (Braut von Messina, V. 1779) vorkommen: „Bringt wenig Dank und öfterer Gefahr". In der Cottaschen Ausgabe (1839) steht jedoch: „und öfter noch Gefahr".

Stück 82.

[**4. Aristoteles sagt:**] Übersetzung aus Discours II, 256 f. und dann von den Worten: „aber, wenn diese Ursache wegfällt" Discours II, 265. Der französische Text in der Anmerkung müßte wohl vollständiger so gegeben werden »j'estime qu'il ne faut point faire de difficulté d'exposer sur la scène des hommes très vertueux ou très méchants dans le malheur«.

[*Quid pro quo*] (auch quiproquo) eigentlich: „etwas statt etwas" daher Verwechselung der Begriffe, meistens im heiteren Sinne.

[*En voici*] **sagt er u. s. w.**] Worte aus Discours II, pag. 265.

[**Rodogune — Heraclius,**] sowie die gleich darauf folgenden Namen Antiochus — Pulcheria — Martian u. s. w. siehe K. 192 f. bezw. K. 348 f.

[**„Auch kann es sich zutragen u. s. w.“**] Übersetzung aus Discours II, pag. 266.

[**Felix — Polyeuct**] Personen aus der Tragödie Polyeukt K. 27 f.

[**5. Auch gegen das, was Aristoteles etc.**] vergleiche Discours II, pag. 261.

[**Was Du Bos von dem Gebrauche. . . .**] Jean Baptiste Du Bos (Dubos) (geb. 1670 zu Beauvais, 1695 im Büreau der auswärtigen Angelegenheiten unter dem Minister Torcy angestellt, Gesandter an verschiedenen Höfen, Mitglied der Akademie und seit 1720 ihr Secrétaire perpétuel, stirbt zu Paris 1742) (1722?) ist als historischer, politischer und ästhetischer Schriftsteller bekannt. Hier interessiert uns von ihm nur sein Werk: Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Es erschien 1719 in der ersten Auflage 2 Bände stark, später (4. Auflage, nach welcher Lessing citiert, Paris 1746) in 3 Bänden. Das Motto des Werkes: »Ut pictura poesis« kennzeichnet den ästhetischen Standpunkt des Verfassers. Demnach will er im ersten Teile auseinandersetzen, worin die Schönheit eines Gemäldes und die Schönheit eines Gedichtes hauptsächlich besteht, welchen Vorteil sie beide aus der Beobachtung der Regeln ziehen, und welche Unterstützung Malerei und Poesie von den übrigen Künsten entlehnen können. — Im 2. Teile handelt er von den natürlichen und erworbenen Eigenschaften großer Maler und Dichter, forscht nach der Ursache, weshalb einzelne Jahrhunderte so reich, und andere so arm an Künstlern sind, und spricht endlich von den Merkmalen, die einem Künstler einen dauernden, sich steigernden Ruhm gewähren. — Im 3. Teil giebt er einige Entdeckungen, welche er selbst in Bezug auf die theatralischen Vorstellungen der Alten gemacht zu haben vermeint. Diesen 3. Teil hat Lessing übersetzt und in seine Theatralische Bibliothek aufgenommen. Vgl. Werke IV, 382 ff. — Jeden Band teilt Dubos in Abschnitte (Sections) ein. Von diesen handelt die 15. Sektion des 1. Teils (Réflexions critiques I, pag. 114 ff.) „Von den Lasterhaften (scélérats), welche man in die Tragödie einführen kann.“ Lessing kennzeichnet schon die Ansicht des Verfassers, welche in dem Ausspruche gipfelt: „Man kann Bösewichter in eine Dichtung einführen, ebenso wie man

Henker auf das Gemälde bringt, welches das Martyrium eines Heiligen darstellt; wie man aber den Maler tadeln würde, welcher die Menschen liebenswürdig malen möchte, denen er eine gehässige Handlung zuteilt, so würde man auch den Dichter tadeln, welcher den Bösewichtern Eigenschaften leihen möchte, die ihnen das Wohlwollen des Zuschauers zu verschaffen imstande wären. Da nun ferner das Hauptinteresse auf andere Personen des Stückes fällt, so darf der Bösewicht für sich selbst kein Interesse erregen. Bei dieser Gelegenheit sagt Dubos: »Qui fait une grande attention à la mort de Narcisse dans Britannicus?«[1]

Britannicus,] Tragödie von Racine (1669) entlehnt den Stoff aus den Annalen des Tacitus (XIII, 15—17) und stellt in ergreifender Weise mit hoher dramatischer Wirkung die furchtbare Krisis in der Charakterentwicklung des römischen Kaisers Nero dar. Bis dahin schlummerten, zurückgehalten durch die verständige Erziehung des Seneca und Burrhus, die wilden, verbrecherischen Triebe seines Charakters. Jetzt, wo er von der eigenen Mutter Agrippina auf dem Throne dadurch bedroht wird, daß sie im Falle weiterer Zurücksetzung dem ursprünglichen Thronerben Britannicus zur Macht verhelfen will, beginnt er seine blutige Laufbahn. Unterstützt durch seinen Vertrauten Narcissus, der zugleich den Vertrauten des Britannicus spielt, lockt er den Britannicus zu einem feierlichen Versöhnungsakte und vergiftet ihn inmitten des ganzen Hofes. Freilich genießt er nicht vollständig die Frucht seines Verbrechens, denn Junia, die Braut des Britannicus, nach deren Besitz er strebte, rettet sich in den Tempel der Vesta. Bei dieser Gelegenheit zerreißt das Volk den Narcissus, welcher die Flucht der Junia verhindern will, in Stücke. —

[1] Konrad Leysaht in seiner Dissertation inaugurale (Greifswald 1874). Dubos et Lessing bemüht sich, Lessing in seiner Abhängigkeit von dem französischen Kunstkritiker hinzustellen. Richtiger bezeichnet dieses Verhältnis Professor E. Grosse in: Wissenschaftliche Monatsblätter. Königsberg 1876. Nr. 1. S. 7 ff. — Lessing hat die Schriften eines Dubos und anderer Ästhetiker gründlich studiert, trotzdem bleiben seine grundlegenden Ideen im Laokoon 2c. in ihrer systematischen Entwicklung sein nicht zu bestreitendes Original-Eigentum.

Stück 83.

[**Sie sollen gut sein, die Sitten.**] Aristoteles fordert dies im Anfange des 15. Kapitels seiner Poetik. Da heißt es (vergleiche den griech. Text im Anhange) nach der Übersetzung von Ueberweg: „In Betreff der Charaktere aber muß man ein Vierfaches zu erreichen suchen. Zuerst und vor allem die Güte (Tüchtigkeit). Charakterdarstellung wird dann vorhanden sein, wenn, wie schon gesagt,[1] die Rede oder die Handlung eine bestimmte Absicht bekundet. Der Charakter ist ein guter, wenn die Absicht gut ist.“ — Darnach ist für Aristoteles das eigentliche Kriterium für die sittliche Tüchtigkeit einer Handlung: die Absicht, der Vorsatz, kurz was er Proäresis (προαίρεσις) nennt. Stahr in seiner Übersetzung (Seite 125 f.) geht auf diesen Punkt näher ein, führt zur Erklärung die Stelle aus der Rhetorik (III, c. 16) an und sagt: „Wer also einen sittlich guten Endzweck bei seinem Thun vor Augen hat, kann zwar durch sein Handeln mit andern sittlichen Pflichten in Kollision geraten, ja gegen diese sündigen, aber sein Charakter bleibt doch ein sittlich tüchtiger (χρηστός).“ Als Beispiel werden Orest, Ödipus, Antigone angeführt, bei denen stets, so groß auch ihr Verschulden ist, die Proäresis eine an sich gute war.

[**syllogistische Folge aller Ideen**] d. h. die durch vernünftige, logische Schlüsse hergeleiteten Gedanken. Der Syllogismus, der mittelbare Schluß, beruht eben auf zwei durch einen vermittelnden Begriff mit einander verbundenen Vordersätzen (Prämissen), aus denen der Schlußsatz begründet wird. — Lessing will also sagen, daß die Dramaturgie nicht der Ort ist, eine streng philosophische Entwicklung des Aristotelischen Systems zu geben.

[*Le caractère brillant etc.*] Stelle aus dem 1. Discours des Corneille pag. 233 f.

[**von dem Lügner zu sagen**] Le Menteur, Lustspiel von Corneille (1642) in 5 Akten und Versen, ist eine Nachahmung des Lope de Vega und versucht, das Interesse des Zuschauers dadurch rege zu erhalten, daß der Held des Stückes, Dorant, ein

[1] Nämlich Kap. IV.

Lügner aus Gewohnheit, und nunmehr genötigt, seine Lügen immer durch neue Lügen wieder abzuschwächen, eine unglaubliche Masse rein ersonnener Geschichten vorbringt, bis ihm endlich die gewünschte Heirat mit Lucrèce glückt. Von Charakterzeichnung ist dabei nicht die Rede, die künstlich kombinierten Verwirrungen bilden eben den Inhalt des Lustspiels.

[**Le Bossu**,] Renatus (geb. 1631 zu Paris, im Kloster zu Nanterre gebildet, 1657 Priester, Bibliothekar in Paris, stirbt 1680 als Prior zu Chartres), schrieb 1675 seine Abhandlung über das Epos (Traité du poème épique). — Dacier führt diese Schrift in seiner Übersetzung der Aristotelischen Poetik Remarque 1 zu Cap. XVI, pag. 246 an und stimmt dem freilich sonst von Laharpe (a. a. O. VII, 245) wenig gerühmten Pater lobend bei, wenn er das Horazische »notandi sunt tibi mores« (Ars poetica vers. 156) als den Sinn der Aristotelischen Stelle ansieht, so daß damit die Übersetzung: qu'elles soient bien marquées et exprimées übereinstimme.

[**Herzog Michel**,] ein Lustspiel von einer Handlung, in Alexandrinern, zum erstenmal den 19. Januar 1750 in Leipzig aufgeführt, steht in: Johann Christian Krügers[1] Poetische und Theatralische Schriften, herausgegeben von J. F. Löwen. Leipzig 1763, Seite 447—468. — Inhalt: die Hanne liebt den Michel; bis dahin ist er der beste und fleißigste Bursche des Dorfes gewesen, jetzt bekümmert er sich gar nicht mehr um seinen Dienst, und Vater Andreas will ihn nicht mehr zum Schwiegersohne haben. Die Tochter dringt zwar noch einmal mit ihren Bitten durch, Michel aber verdirbt alles wieder, denn er scheint närrisch geworden zu sein, spielt in lächerlichster Weise den vornehmen Herrn, behandelt den alten Andreas wie seinen Untergebenen, so daß dieser an seinem Verstande zweifelt. Zuletzt verspricht er ihm sogar eine Grafschaft, sobald er nur selbst erst Herzog ist. — Noch toller treibt er es mit Hannchen: sie soll seine Maitresse werden, weil er sie trotz aller seiner Liebe doch nicht heiraten kann; er will höher hinaus, denn — und hier kommt es endlich zur Erklärung der bis dahin unverständlichen Anspielungen auf „eine Nachtigall",

---

[1] Vergl. K. 184.

„Kutscher“, „Herzog“ ꝛc. — — er hat eine Nachtigall gefangen, will dieselbe sehr teuer verkaufen, für das Geld Kühe anschaffen, Kälber ziehen, aus dem Erlös der Herde ein Gütchen kaufen, dann als Schankwirt, später als Geldverleiher tüchtigen Gewinn machen u. s. w., u. s. w., bis er endlich Herr von Michel, ja Herzog Michel wird. Ist er das, so kann er seiner Frau befehlen, Bier und Braten zu holen. Hannchen meint zwar, solchen Befehlen würde sie nicht gehorchen; er will sie dazu zwingen und — läßt dabei die Nachtigall fliegen. Da wird er wieder vernünftig, Hannchen, die anfangs etwas spröde thut, reicht ihm die Hand zur Versöhnung, und Michel ruft sie umarmend aus:

„Du bist mein Herzogtum, mein Bier, mein Schweinebraten!“

Dieser Schlußvers mag zugleich eine Probe der Geschmacklosigkeit des Ausdrucks sein, die sich wenigstens unsern heutigen Ansichten gegenüber so ziemlich durch die ganze Posse hindurchzieht.[1]

[**Er ist ganz — aus den Bremischen Beiträgen**][2] und zwar aus dem 1. Stücke des 4. Bandes, woselbst die Erzählung von J. A. Schlegel „Das ausgerechnete Glück“ von Krüger benutzt wurde. Sonst werden wir auch lebhaft an Lafontaines: La laitière et le pot au lait (Fables, livre VII, 10) und demnächst an die deutsche Bearbeitung von Gleim „Die Milchfrau“ erinnert. (Gleim, sämtl. Werke ed. Körte. 1811. III, 419.)

[**Die Candidaten,**] oder, die Mittel zu einem Amte zu gelangen, ein Lustspiel in 5 Handlungen (Prosa) zum ersten-

[1] Harmloser scheint Goethe die Sache anzusehen. Vgl. Dichtung und Wahrheit, Buch II (Werke. Bd. 21. S. 83,) wo er sagt: „Wir sangen die Lieder von Zachariä, spielten den Herzog Michel von Krüger, wobei ein zusammengeknüpftes Schnupftuch die Stelle der Nachtigall vertreten mußte, und so ging es eine Zeitlang noch ganz leidlich“.

[2] Die „Bremer Beiträge“, so genannt nach dem Druckort, führten eigentlich den Titel: „Neue Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes“, und wurden seit dem Jahre 1745 von einem Verein junger Dichter (Gellert, Rabener, Zachariä, Joh. Elias Schlegel (der Dramatiker), Joh. Adolf Schlegel, geb. 1721, gest. 1793 als Konsistorial-Rat in Hannover, Verfasser von geistlichen Liedern, Fabeln und Erzählungen) in Leipzig herausgegeben. Sie sagten sich von Gottsched los und huldigten einer freieren ästhetischen Richtung. Im Jahre 1748 erschienen in den Bremer Beiträgen die 3 ersten Gesänge des Messias von Klopstock. Nicht lange darauf trennten sich die Universitätsfreunde, und die „Beiträge“ gingen in andere Hände (Dreyer. Vgl. K. 17) über.

mal am 8. Febr. 1748 in Braunschweig aufgeführt. (J. C. Krügers Poetische Schriften. S. 291—414.)

Es handelt sich in diesem zuweilen stark gedehnten und meistens gewaltig übertreibenden Lustspiele um eine Ratsherrnstelle, welche der Graf zu vergeben hat. Den meisten Anspruch scheint der Sekretär Hermann zu haben, ein Muster von Wahrheitsliebe und Tüchtigkeit, zugleich der Bräutigam eines ehrenwerten Mädchens, Karolina, die, wie wir später erfahren, aus einer angesehenen, aber unglücklichen Familie abstammt und jetzt als Kammermädchen bei der Gräfin dient. Den Wünschen und Hoffnungen der Liebenden stellt sich aber vieles entgegen. Zunächst ist es der Hofmeister der Söhne des Grafen, Arnold, der mit nichtsnutziger Scheinheiligkeit an Karolina die empörenden Anträge des Grafen überbringt und als zurückgewiesener Kuppler das Mädchen und ihren Geliebten verleumdet. — Sodann will auch die kokette Gräfin ein Wort bei der Besetzung mitreden und nur dem die Stelle geben, der ihr tüchtig den Hof macht. Ferner meldet sich der junge Valer. Außerdem erscheint der abgeschmackte Licentiat Chrysander und wirkt, obwohl er als Ignorant erkannt wird, durch eine volle Börse (!) auf den Grafen dergestalt, daß er nur seine Braut schicken soll, um definitiv die Ernennung zu erhalten. Inzwischen hat auch Valer das Herz der Gräfin erobert, wir hören aber von ihm selbst, daß er Fähnrich ist und nur eine Verspottung der Gräfin beabsichtigt, die seinen Oberst beleidigt hat. Übrigens scheint er Karoline zu kennen. Das arme Mädchen hat unterdessen einen Angriff des verliebten Grafen auszuhalten, wird trotzdem verleumdet und durch den nichtsnutzigen Arnold auch noch ihrem Hermann verfeindet. Zu rechter Zeit erkennen die Liebenden das schändliche Spiel, das man mit ihnen treibt. Es folgen dann krasse Liebesscenen zwischen der Gräfin und dem Fähnrich, und zwischen dem Grafen und dem Fräulein Christinchen, der Braut des Licentiaten. Letzterer ist dabei hinter einer spanischen Wand versteckt und hört daselbst von seiner sauberen Geliebten die schlimmsten Dinge. — Endlich entdeckt sich der Fähnrich als der Cousin Karolinens (nunmehr Fräulein von Wirbelbach), verspricht, die ihrem Vater unrechtmäßig weggenommenen Güter herauszugeben, und vermittelt so das Glück der Liebenden.

[**Die Geistlichen auf dem Lande,**] ein Lustspiel in 3 Handlungen (zu finden in der Frankfurter und Leipziger Michaelis-Messe 1743) wurde schon 1754 von Lessing in seinen Briefen über Mylius Schriften (Werke IV, 489) als das Werk eines jungen Menschen bezeichnet, der, als er in Berlin noch auf der Schule war, die Satire auf eine unbändige Art übertrieb. — So bleibt es denn auch eine jugendliche Tendenzschrift, die sich vielleicht auf bestimmte Fälle bezog, aber durch ihre allgemeine Übertragung auf den geistlichen Stand, durch ihre maßlosen Gemeinheiten und unbesonnenen Redensarten sich das Schicksal der Konfiszierung mit Recht zuzog.

Kaum giebt es etwas Schamloseres als die Schilderung des Thuns und Treibens der beiden Landprediger Muffel und Tempelstolz, die im eigenen Hause in Völlerei jeder Art lebend nach außen hin durch Scheinheiligkeit zu imponieren suchen. Beide bewerben sich um die Hand des Fräulein von Birkenhain, obwohl sie wissen, daß dieselbe einen Herrn Wahrmund liebt, beide versuchen — einander tüchtig verleumdend — durch heilige Reden und Teufelsbeschwörungen die junge Dame von ihrer „sündhaften" Verbindung mit einem Rationalisten abzubringen; beide werden aber entlarvt und müssen mit Schimpf und Schande abziehen. — Es sei noch erwähnt, daß der jugendliche Dichter, der gerade als ein sehr frommer Mann geschildert wird (vgl. K. 185), im folgenden Jahre (1744) seinem Lustspiel ein anderes als „Verbesserungen und Zusätze" folgen ließ und in demselben einen sehr edlen und tüchtigen Prediger vorführte, während er die den Geistlichen früher aufgebürdeten Schandthaten auf Leute anderer Stände übertrug. — Dieser Zusatz ist noch schwächer und noch langweiliger als das erste Stück. — Nach Jördens soll er nicht von Krüger, sondern von einem Anonymus gegen K. geschrieben sein (?)

[**Die Frau, die Recht hat**] La femme qui a raison. Lustspiel in 3 Akten. (Verse.) Œuvres VII, 365—423. Gang der Handlung: Herr Daru, dem seine Geschäfte mehr als seine Familie am Herzen liegen, lebt schon seit 12 Jahren in Indien. Inzwischen ist seine Tochter Erise herangewachsen, und der Marquis d'Outremont bewirbt sich um ihre Hand; ebenso will ihr Bruder Damis die Schwester des Marquis heiraten. Frau Daru ist auch diesen Plänen nicht abgeneigt, aber sie glaubt, daß die Einwilligung des Vaters nötig sei, und daß man seine Antwort abwarten müsse. Freilich läßt sich von der nicht viel Gutes hoffen, denn Herr Daru hat bestimmt, daß seine Kinder mit dem Sohn und der Tochter seines Korrespondenten Gripon verheiratet werden, und dieser herzlose Geizhals betreibt auf das dringendste dies „Geschäft" für seinen Philipot und seine Philipotte, die beide ihm aufs Haar gleichen sollen. Er merkt an dem Spott der Liebenden und an dem geringen Eifer der Frau Daru, daß man seinen Plänen nicht hold ist, glaubt aber nicht, daß sein Drängen für jene die Veranlassung wird, schleunigst zum Notar zu gehen und die Doppel-

hochzeit zu feiern. Am andern Morgen entdecken Gripon und der heimgekehrte Daru die Spuren eines verschwenderischen Festes, und ist letzterer über solchen Luxus empört, da er ihn — trotz der Million in der Tasche — ruinieren muß! Er forscht deshalb bei dem Dienstmädchen Martha nach dem Leben und Treiben im Hause, wagt sogar etwas Geld daran, wird aber tüchtig ausgescholten, als er meint, daß dieser Luxus wohl gar von einem Liebhaber der Frau Daru herrühre. Dann muß er, immer unerkannt, von seinen Kindern hören, daß sie gestern Hochzeit gehabt haben. Natürlich hofft er, daß Gripons Sohn und Tochter die Beteiligten sind, und als die Aufklärungen kommen, gerät er in verzweiflungsvolle Wut und möchte sterben, wenn er nur nicht das Leben um des Geldes wegen liebte! Endlich erkennt ihn seine Frau, und es folgt eine stürmische Scene, in welcher Madame Daru ihr ganzes Verhalten mit Ruhe und Besonnenheit zu verteidigen und dem Gatten besonders dadurch zu imponieren weiß, daß sie trotz ihrer großen Ausgaben ein tüchtiges Kapital angelegt hat. Der Geizhals ist gerührt, er will sogar seine Brieftasche mit Geld der Frau aushändigen, steckt sie aber lieber wieder ein und ist es zufrieden, daß man sich mit einem sanften, edlen Herzen begnügen will! —

[**Voltaire für sein Haustheater.**] Ich weiß nicht, woher Lessing diese Notiz hat. In der von mir citierten Ausgabe nennen die Herausgeber in einem Avertissement dieses Lustspiel vielmehr »un impromptu de société où plusieurs personnes mirent la main«. Es gehörte zu einer Festfeier für den König Stanislaus, Herzog von Lothringen, im Jahre 1749, und wurde demnach zuerst in Lüneville aufgeführt. In Voltaires Nachlaß hat sich übrigens dasselbe Stück verkürzt (1 Akt) und etwas verändert vorgefunden. Gedruckt ist das letztere nicht.

[**Carouge**] Stadt von 4400 Einwohnern im Kanton Genf, $^1/_2$ Stunde südlich von Genf an der Arve gelegen. Da in Genf kein Theater geduldet wurde, so wird Voltaire gewiß für die Aufführung seiner Stücke in Carouge Sorge getragen haben, während er in Delices und Ferney wohnte.

[**Marin**] (1721—1809) ist ein sehr mittelmäßiger franz. Lustspiel-Dichter, der um die Mitte des vorigen Jahrhunderts thätig war. Sein erstes Stück „Der Triumph der Freundschaft“

ist von Pfeffel übersetzt. (Vgl. Klotz. Deutsche Bibliothek IV, 197 ff.) Ein anderes Lustspiel heißt: La fleur d'Agathon, und 1765 erschien ein Band »Pièces de Théâtre.«

[**Le Bret,**] Antoine (geb. zu Dijon 1717, gest. zu Paris im Februar 1792) zeigte früh Befähigung und Lust zu litterarischen Arbeiten. Er schrieb Romane, Fabeln ꝛc. und machte sich durch seinen Kommentar zu Molières Werken bekannt. Als dramatischer Dichter schrieb er für das Théâtre italien, für die komische Oper und auch für das Théâtre-Français. Sein beliebtestes Lustspiel ist La double extravagance (1750). Andere Stücke von ihm wurden wenig wiederholt, sein letztes Drama L'Hotellerie ou le faux ami (1785) mißfiel gänzlich. Auch Goethe erwähnt ihn (Werke XXIX, 323) in den Anmerkungen zu Rameaus Neffe.

[**Das** *mot pour rire.*] Für das Rätsel bedeutet mot „die Auflösung," analog für das Lachen: die eigentliche Veranlassung, der lustige Einfall, die lächerliche Pointe.

[**Den 50. Abend** —.] Nicht nur in dem von Boxberger (Einleitung XVII) gegebenen Verzeichnis der aufgeführten Stücke, sondern auch in den Fragmenten zur Dramaturgie aus Lessings Nachlaß heißt es, daß an diesem Abend (24. Juli) Die Frauenschule von Molière wiederholt wurde. — Eine unleserliche Bleistift-Notiz auf dem Verzeichnis scheint indes auf die Änderung des Repertoire hinzudeuten.

[**Der sehende Blinde von Le Grand,**] [1] L'Aveugle clairvoyant, Lustspiel in 1 Akt (Alexandriner) 1716. Œuvres II, pag. 59—117. Da Lessing selbst den wesentlichen Inhalt des Lustspiels angegeben hat, so wird es nur nötig sein, noch einzelnes hinzuzufügen, was im Verlaufe dieses heiter angelegten und ebenso durchgeführten Stückes als bemerkenswert hervortritt. Zu den nicht genannten Personen gehören zunächst Lisette, das Kammermädchen der jungen Witwe Leonore, und Marin, der Diener des heimkehrenden Offiziers Damon. Von diesen trägt besonders der letztere wesentlich zur Entwicklung der Handlung bei, da er der Vertraute aller ist. Sonst giebt es noch eine alte Tante, und einen ebenso verliebten als läppischen Doktor Lempèse. Er ist ein Anbeter Leonorens,

[1] Vgl. K. 41.

mit dem sie eigentlich nur ihr Spiel getrieben hat; jetzt von dem sogenannten Blinden im Hause betroffen, wird er für einen Bedienten ausgegeben und muß dem Offizier die Stiefeln ausziehen u. dgl. m. Die alte Tante aber geht freiwillig auf eine List ein, sie spielt nämlich vor dem Blinden die jugendliche Leonore, besorgt auch in höchster Eile den Ehekontrakt. Der Doktor unterzeichnet denselben auf Damons Veranlassung und muß so trotz alles Sträubens die alte Tante heiraten. —

[De Brosse] ist ein französischer Lustspieldichter aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Er schrieb: Les Innocents coupables 1645. L'Aveugle clairvoyant. Comédie en vers. Paris 1650. — Das sonst ihm gleichfalls zugeschriebene Lustspiel Le Curieux impertinent soll von seinem 13jährigen Bruder gedichtet sein.

Stück 84.

[Der Hausvater des Herrn Diderot,] Le Père de famille. Comédie en 5 actes et en prose. Avec un discours sur la poésie dramatique, ist im Jahre 1757 geschrieben, 1758 herausgegeben und am 18. Februar 1761 zum erstenmal aufgeführt. (Wir citieren nach der Ausgabe von Nicolai, Berlin 1763. Œuvres de Théâtre de M. Diderot. 2 Teile.)[1]

Gang der Handlung. Akt 1. In dem mit allem Komfort ausgestatteten Wohnzimmer des Familienvaters, Herrn D'Orbesson, befinden sich in später Nachtstunde (es ist bereits zwischen 5 und 6 Uhr morgens) die Mitglieder der Familie versammelt. Cäcilie, D'Orbessons Tochter, spielt mit ihrem Onkel, dem Komtur

[1] An dieser Stelle soll auf eine so eben (Stuttgart 1890, bei Göschen) erschienene höchst beachtenswerte Monographie von Cäsar Flaischlen aufmerksam gemacht werden. Sie ist betitelt: „Otto Heinrich von Gemmingen" und enthält zunächst eine Vorstudie über „Diderot als Dramatiker" und dann ausführlich auf Gemmingens litterarische Thätigkeit eingehend eine Besprechung seines Schauspiels „Der deutsche Hausvater, oder die Familie". 1. Ausgabe. Mannheim 1780. — Alles, was hier über Diderot, über sein dramaturgisches System, über seinen père de famille einerseits, und über das deutsche Stück und sein Verhältnis zu der französischen Quelle anderseits gesagt wird, interessiert nicht nur durch die Gründlichkeit der Forschung und die Gediegenheit des Urteils, sondern speziell für das Studium der Hamburgischen Dramaturgie, durch die stete Bezugnahme auf Lessing.

D'Auvile, eine Partie Triktrak. Ein junger Mann, Germeuil, Pflegesohn des Hauses, blickt aus einem Buche oft sehnsüchtig zu dem jungen Mädchen hinüber und wird deshalb von dem Komtur unfreundlich behandelt. Am unruhigsten und bedrücktesten sieht der Familienvater aus; er wartet auf seinen Sohn (Saint-Albin), fragt den Diener, fragt Germeuil aus, niemand kann ihm sagen, wo er bleibt. Dem Onkel wird die Zeit zu lang, nach einigen gehässigen Andeutungen über den durch eigene Schuld verzogenen Sohn verläßt er das Zimmer, und auch Cäcilie und Germeuil werden zur Ruhe geschickt. Da erscheint als Arbeiter verkleidet Saint-Albin. Er erzählt in tiefer Herzensaufregung seinem Vater, daß er ein armes Mädchen Sophie kenne und dasselbe wegen seiner Schönheit und Anmut liebe. Um sich der armen Handarbeiterin, die gewiß einst bessere Tage gesehn, nähern zu können, habe er neben ihrem Zimmer ein Stübchen gemietet, lebe dort als Arbeiter, sorge für manches kleine Bedürfnis, sei aber jetzt in Verzweiflung, da Sophie Paris verlassen wolle. Er beschwört den Vater, ihn durch eine Vereinigung mit dem trefflichen Wesen glücklich zu machen, und da dieser eine solche Verbindung mit einem armen, bürgerlichen Mädchen für eine vollständige Thorheit hält, so bittet ihn der Sohn, daß er wenigstens Sophie sehen und sprechen wolle. Das sagt der tiefbekümmerte Vater zu, muß aber, ehe er sich zur Ruhe begiebt, von demböswilligen Schwager (dem Komtur) noch hören, daß auch von seiten des unbegüterten Germeuil und Cäciliens ähnliche Gefahr droht.

Akt 2. Der Hausvater zeigt sich gegen Untergebene, Pächter, verschämte Arme voll edler Humanität; um so auffälliger ist seine Strenge oder vielmehr sein Festhalten an seinen Vorurteilen in Bezug auf seine Kinder. Cäcilie kennt den Vater und weicht deshalb den Fragen desselben, die in ihr Geheimnis eindringen wollen, beharrlich aus. Dann folgt seine Unterredung mit Sophie; er erfährt aus ihrem Munde, daß sie einer anständigen, aber heruntergekommenen Familie angehört, daß sie als letztes Zufluchtsmittel versucht habe, in Paris die Hilfe eines reichen Anverwandten in Anspruch zu nehmen, daß dieser sie aber schnöde zurückgewiesen habe. Ihr Verhältnis zu dem jungen Arbeiter schildert sie voll Wahrheit und Unschuld; als sie aber erfährt, daß derselbe der

Sohn des Herrn D'Orbesson ist, da beklagt sie ihr Unglück und das des jungen Mannes und verspricht dem Vater, den Geliebten zu seiner Kindespflicht zurückzuführen und dann schleunigst Paris zu verlassen. Nun giebt es eine harte Scene zwischen Vater und Sohn, denn den Vernunftgründen des einen setzt der andere die zu allem fähige Verzweiflung der Liebe entgegen. Er nennt den Vater einen Tyrannen, dieser flucht dem Sohne und kann ihn doch nicht von seinem Herzen lassen. Noch schlimmer ist das Gespräch mit dem Onkel, denn bei diesem tritt der Geld- und Adelstolz in seiner ganzen Gehässigkeit und Herzlosigkeit hervor, die sich auch vor einem Gewaltschritt nicht scheuen dürfte, um die Mißheirat zu verhindern. So von Vater und Onkel verlassen sieht sich Saint-Albin auch von Sophie zurückgewiesen, denn das tugendhafte Mädchen will lieber leidend entsagen, als das Unglück einer Familie hervorrufen. Die letzte Hilfe sieht Saint-Albin in Germeuil, er soll sich mit ihm vereinen, soll Sophie entführen helfen und zugleich Cäcilie mitnehmen. Der junge Mann weist dies Ansinnen voll Abscheu zurück, aber er ist für den Freund um so besorgter, als der Komtur ihn bereits zum Vertrauten gemacht und ihn aufgefordert hat, einen geheimen Haftbefehl (lettre de cachet) gegen Sophie zur Ausführung zu bringen. So hat Germeuil die doppelte Aufgabe, die Unglückliche vor Freund und Feind zu retten.

Akt 3. Er dringt deshalb in Cäcilie, das verfolgte Mädchen in ihre Wohnung aufzunehmen, bis anderweitige Hilfe gefunden sei. Sie thut es, wenn auch mit äußerstem Widerstreben, besonders durch Sophiens flehentliche Bitten gerührt; aber die gefürchtete Entwicklung naht mit schnelleren Schritten, als es die Mädchen geahnt hatten. Albin kehrt in gesteigerter Verzweiflung zurück, er hat Sophie nicht mehr gefunden und erfährt nun aus dem Munde des Komtur, daß sie verhaftet ist, und daß Germeuil, angelockt durch glänzende Versprechen — Reichtum und Cäciliens Hand — die Ausführung des Planes übernommen hat. Vergebens ist die Versicherung Cäciliens, daß Germeuil einer solchen That unfähig ist; der Vater und Saint-Albin trauen ihm den Schurkenstreich zu, und letzterer stürzt mit gezücktem Degen auf den eintretenden Germeuil zu. Alle sehen ihr Unrecht ein, als Germeuil den Haftbefehl — den er nicht ausgeführt — dem Komtur zurückgiebt.

Dieser, empört, hintergangen zu sein, beharrt seinem Schwager gegenüber bei dem Verlangen, mit Härte und Strenge gegen seine entarteten Kinder einzuschreiten. D'Orbesson aber will keine Wüste aus seinem Hause machen, obschon böse Dinge in demselben vorgehen.

Akt 4. Ein neuer Verdacht tobt in Saint-Albins Seele. Er glaubt, Germeuil habe ihm die Geliebte entführt, und deshalb will er ihn töten. Da helfen dem Wütenden gegenüber nicht die rührenden Bitten und Versicherungen der Schwester, nicht die schmerzerfüllten Worte des tiefgebeugten Vaters, er ist in solcher Wut, daß er mit Gewalt aus dem Saale entfernt werden muß, als Germeuil erscheint. Und als er wieder eintritt und dieselben Drohungen ausstößt, da weiß sich Cäcilie nicht anders zu helfen, als ihm die Wahrheit zu sagen. Nun will er Sophie sprechen. Freilich steigert das Wiedersehn nur seinen Jammer, denn das Mädchen, so sehr es ihn einst liebte, will nichts von dem wissen, der sie in seiner Gewalt behält und sie nicht ihrer Mutter wiedergiebt. Am Schluß des Aktes hören wir, daß der Komtur durch einen Diener Germeuils und durch die Pflegerin Sophiens erfahren hat, wo sich dieselbe befindet; da ist sein Haftbefehl noch trefflich anzuwenden, und es wird ein köstlicher Tag für ihn werden, wenn er sich an dem alten Biedermann von Vater und an den übrigen Hausgenossen rächen kann! —

Akt 5. In diesem Sinne läßt der Komtur zunächst seinen beißenden Spott gegen Cäcilie los, erzählt dann mit boshafter Schadenfreude seinem Schwager das Vorgefallene und ladet ihm noch die ganze Verantwortung für den Schimpf auf, den seine Kinder über die Familie gebracht haben. — Da hört man einen Hilferuf. Ein Polizeibeamter ist mit der Wache gekommen, um Sophie zu verhaften. Als der Komtur das Mädchen sieht, erkennt er in demselben seine Nichte, aber er weist sie roh zurück und fordert den Beamten auf, seine Pflicht zu thun. Da endlich ermannt sich der Familienvater, er schickt die Wache zurück, weil er, und nicht der Komtur im Hause zu befehlen habe. Dann verzeiht er den Kindern und macht sie trotz der heftigen Widerrede des Komtur glücklich. Niemand kümmert sich um dessen Abschieds-

fluch, der Familienvater[1] segnet dagegen die Kinder und schließt mit den Worten: „O wie grausam, — o wie süß ist es, Vater zu sein!“ —

[**Mit dem natürlichen Sohne — beigefügten Unterredungen**] siehe K. 386.

[*Les bijoux indiscrets,*][2] von Lessing genugsam als ein schlüpfriger, schmutziger Roman à la Crébillon bezeichnet, erschienen 1748 in 2 Bändchen und sind darnach oft abgedruckt, auch ins Deutsche übersetzt worden (Meyer: „Die Verräter.“ Berlin 1792). Es ist richtig, daß sich Diderot schämte, einen solchen Roman geschrieben zu haben und „daß er sich gern den Daumen würde abhacken lassen, wenn er dadurch die Autorschaft dieses Werkes zurücknehmen könnte.“ Es ist eben, wie er es selbst sagt, ein pestilenzialischer Aushauch der Pariser Korruption jener Zeit. Die Grundidee ist übrigens einem Fabliau des Mittelalters entnommen und beruht darauf, daß der Sultan Mongogul mit Hilfe eines Dämons einen Ring erhalten hat, welcher „das Kleinod (le bijou) einer Frau, worin sie ihre eigenste Natur und zugleich eigenste Ehre hat“ die Geheimnisse seiner Besitzerin ausplaudern macht, sobald der Besitzer des Ringes — selbst unsichtbar für die beteiligten Frauen — denselben anwendet. Mit Lessing wollen wir uns hüten, auf die Details einzugehen, gewiß aber hat Rosenkranz recht, wenn er nicht bloß verdammt, sondern auch die hohe poetische Begabung des Verfassers, und das sittenschildernde und kritische Element der Bijoux indiscrets als bedeutsam hervorhebt. Unsere Stelle giebt Zeugnis davon, denn es bedarf kaum der Andeutung, daß unter dem orientalischen Gewande Frankreich oder vielmehr speziell Paris mit seinen Personen und Sitten gemeint ist. Natürlich ist nicht alles und jedes auf Diderots Zeit und Umgebung zurückzuführen, aber zum Verständnis des von Lessing

---

[1] Wir erinnern daran, daß Ekhof den D'Orbesson spielte und zwar so meisterhaft, daß selbst ein Schröder (a. a. O. II, 2, 20) sich nicht mit ihm zu messen wagte.

[2] Wir verweisen hier wie überall, wo von Diderot die Rede ist, auf das treffliche Werk von Karl Rosenkranz „Diderots Leben und Werke.“ Leipzig 1866. 2 Bände. Hier speziell I, 61 ff. — Beiläufig erinnern wir daran, daß Schiller in seinem Distichon »Les fleuves indiscrets« (I, 439) auf D's. Schätzchen anspielt.

übersetzten Abschnittes (Kap. 28) kann hervorgehoben werden, daß Mongogul Ludwig XV.; Mirzoza, die Favoritin, Frau von Pompadour; Selim der Hofmann, Maréchal Richelieu ist.

[**Die Insel Alindala**] ist ersichtlich eine Anspielung auf Lemnos, überhaupt auf die Sophokleische Tragödie Philoktet. Bei dem Zuge gegen Troja war dieser von einer Schlange gebissene Held (also der unglückliche Polipsile) auf der öden Insel ausgesetzt worden. Darauf erscheinen Odysseus (der verschlagene Forfanti) und der liebenswürdige Neoptolemos (der junge Ibrahim), um die Pfeile zu holen, ohne welche Troja nicht erobert werden konnte.

Stück 85.

[**Cinna, Maximus, Aemilia**] sind Personen aus der bekannten Tragödie des Corneille: Cinna ou la clémence d'Auguste (1639). Die stoffliche Anregung entnahm der französische Dichter aus der Abhandlung des römischen Philosophen Luc. Annäus Seneca, welche betitelt ist: de clementia und u. a. erzählt, daß Augustus bei seinem Aufenthalt in Gallien von der Verschwörung des Cinna, eines Großsohns des Pompejus, in Kenntnis gesetzt, zwischen Rache und Verzeihung schwankte, bis er sich zur letzteren entschloß.

[**Aemilia**] ist bei Corneille die Geliebte des Cinna, welche den Tod des Kaisers verlangt; Maximus ist der Vertraute des Cinna.

[**Sertorius,**] Hauptperson in der Tragödie gl. N. von Corneille, bereits K. 364 besprochen.

[*Theriak*] griech. *θηριακός*, heißt eigentlich „wilde Tiere betreffend," und wird dann speziell gebraucht von dem Gegengift gegen den Biß von Schlangen u. s. w. Der Leibarzt des Kaisers Nero, Andromachus, stellte ein solches berühmtes Antidotum aus einer großen Masse von Arzneimitteln her, und bis in neuere Zeiten hat man sich mit der Zusammensetzung dieses Universalmittels, einer Art Latwerge, ziemlich charlatanartig befaßt.

[**Die Palissots.**] Über diesen franz. Schriftsteller und litterarischen Widersacher Diderots siehe K. 386 f.

[**Der natürliche Sohn,**] Le fils naturel ou les épreuves de la vertu, comédie en 5 actes et en prose avec l'histoire

véritable de la pièce, erschien 1757 (Lessing übersetzte ihn 1760). Den Stoff zu seinem Drama entnahm Diderot aus Goldonis Lustspiel »Il vero amico,« aber er betont in seiner Abhandlung „Über die dramatische Dichtkunst“ (hinter dem Père de famille pag. 206 f.) ganz ausdrücklich die wesentlichen Veränderungen, welche er mit dem italienischen Lustspiel vorgenommen hat, und bezichtigt diejenigen der Lüge, welche ihn einen Plagiator in Bezug auf die Charaktere, auf das ganze Genre und auf die Details zu nennen wagten. Gewissermaßen hatte er jene Beschuldigungen dadurch hervorgerufen, daß er in einer kurzen Einleitung zum „Natürlichen Sohn“ von Goldoni und seinem Stücke gar nichts sagt, vielmehr den Stoff auf eine wahre Begebenheit zurückführt. Nach dem Erscheinen des 6. Bandes der Encyklopädie sei er der Erholung und der Ruhe bedürftig auf das Land gegangen. Dort habe er einen Mann, Dorval, kennen gelernt, der ihn ebenso mächtig durch seine Lebensschicksale als durch sein ganzes Wesen interessierte. Auf Veranlassung seines inzwischen verstorbenen Vaters habe Dorval das wunderbare Geschick der Familie dramatisiert, die beteiligten Personen hätten sich selbst gespielt, und er sei unbemerkt bei dieser Vorstellung zugegen gewesen.

Gang der Handlung. Akt 1. Dorval befindet sich im Hause seines Freundes Clairville. Nach einer schlaflosen Nacht will er ohne lebewohl zu sagen abreisen, denn er liebt Rosalie, die Braut seines Freundes! Er ist aber nicht der einzige Unglückliche in dem Hause. Schon die nächste Scene zeigt uns Constanze, die Schwester Clairvilles, eine junge Witwe, die Rosalie erzogen und ihrem Bruder zugeführt hat. Seit Dorvals Ankunft im Hause ist sie verändert, und jetzt im Augenblick des Abschieds gesteht sie dem Freunde ihres Bruders, daß sie ihn liebt. Die Herzensqual Dorvals steigert sich, als Clairville erscheint und ihm eröffnet, daß er so nahe der Erfüllung seines Glücks in Verzweiflung ist, weil er aus dem Benehmen Rosaliens erkennen muß, daß sie ihn nicht mehr liebt, und daß ein schwerer Kummer ihr Herz belastet. Dorval soll ihm den Freundschaftsdienst leisten, mit Rosalie sprechen und ihm die Geliebte wiedergewinnen. Wie wird ihm das möglich sein?!

Akt 2. Rosalie hat ihrer vertrauten Dienerin Justine unter Thränen gestanden, daß sie Clairville nicht mehr liebt, sie entdeckt ihr Herzensgeheimnis auch dem für seinen Freund plaidierenden Dorval, und nun weiß dieser, daß er eben so heiß geliebt wird, als er selbst liebt. Was kann er dem auf Antwort harrenden Clairville sagen? Er schützt vor, daß Rosalie sich vor ihrem aus Amerika zurückkehrenden greisen Vater fürchtet, meint aber, sie werde wieder anderen Sinnes werden, und will seinen Entschluß ausführen und das

Haus verlassen, in welchem er unschuldig soviel Unheil angerichtet hat. Auf einen trostlosen Abschiedsbrief Rosaliens will er ein paar Worte erwidern; da dringt Hülferuf an sein Ohr, er stürzt zum Zimmer hinaus, und — Constanze findet seine Zeilen und glaubt die Liebesbeteuerungen an ihre Adresse gerichtet.

Akt 3. Verleumder hatten Dorval beschimpft, indem sie dem Clairville hinterbrachten, daß jener ihm seine Braut abspenstig mache. Darüber war es zum Streit und Kampf gekommen, und Dorval hatte noch im letzten Augenblick seinen Freund aus den Händen der mörderisch auf ihn eindringenden Schurken gerettet. Clairville dankt ihm sein Leben, aber seine Worte schneiden dem Freunde ins Herz, denn im Grunde ist er sich der Schuld bewußt. Eine neue Folter hat er auszustehn, als Constanze mit dem vermeintlich an sie gerichteten Briefe erscheint, und Clairville in Dorval dringt, diese auch ihn beglückende Neigung offen zu bekennen. Als Rosalie das hört, fällt sie in Ohnmacht. Der erschrockene Clairville will sie unterstützen, sie aber verläßt ihn mit dem Ruf: „Lassen Sie mich, ich hasse Sie.“ Während nun Clairville „den unartikulierten Ton der Verzweiflung ausstößt“ und jene Unglücksworte immer wieder ausruft, kommt André, der Diener des alten Lysimond, des Vaters der Rosalie, und erzählt die unglücklichen Abenteuer, welche er mit seinem Herrn erlebt hat. Nach fast vollendeter Seefahrt sind sie feindlichen Kreuzern in die Hände gefallen, in scheußliche Kerker geworfen und nur mit genauer Not dem Tode entgangen. Aller Habe beraubt läßt der Alte durch seinen treuen Diener seine baldige Ankunft melden. Nun besteht Dorval eine neue Tugendprobe. Da Rosalie von ihrem Vater jetzt kein Vermögen mehr zu erwarten hat, und Clairville selbst arm ist, so giebt er sein Vermögen hin, um die Heirat beider zu ermöglichen. Das Geld soll durch einen Unbekannten an Rosalie geschickt werden.

Akt 4. Rosalie hält sich für hintergangen; sie verzweifelt an den Männern, und Constanze vermag sie nicht ihren unglücklichen Gedanken zu entreißen. Es folgt dann die von Lessing erwähnte Scene zwischen Dorval und Constanze, in welcher sich beide in ihren philosophischen Lebensanschauungen ergehn und überbieten. Vergebens sucht Dorval sich als einen vom Unglück verfolgten Menschen zu schildern, der seine Gattin und seine Kinder ebenfalls unglücklich machen wird: Constanze widerspricht ihm, und selbst als sie hört, daß er arm ist und außer der Ehe geboren wurde, weist sie dergleichen Vorurteile zurück, denn „Rang und Geburt sind uns gegeben, die Tugend aber ist unser eigenster, selbstgeschaffner Besitz.“ Jetzt handle es sich nur darum, Rosalie und Clairville einander wieder zurückzugeben. Dorval ist der erste, der dieser Aufforderung Folge leistet; er bestimmt der Freund, mit Rosalie zu sprechen. Hat er um des glücklichen Erfolges willen sein Vermögen geopfert, so hofft er auch in voller Entsagung Rosaliens Herz seinem Clairville wieder zu gewinnen.

Akt 5. Rosalie besteht darauf, Clairvilles Haus noch vor der Ankunft ihres Vaters zu verlassen, und als Clairville sie bestürmt, erklärt sie, daß Dorval der Verräter ist, der sie beide hintergangen hat. In einer hoch deklamatorischen Scene entwickelt nun Dorval die Irrgänge seines Herzens, aber zugleich auch

die Festigkeit seiner Tugend und bringt dadurch auch Rosalie zur Tugend zurück. Sie entsagt der Leidenschaft für Dorval, bestimmt ihn für Constanze, und nun ergiebt die Schlußscene, in welcher der alte Lysimond erscheint, daß Dorval und Rosalie Geschwister sind. Dorval wird in seiner hohen Tugend und Aufopferung erkannt, und zwei liebende Paare werden von dem Alten gesegnet.

[**Die beigefügten Unterredungen,**] Trois entretiens, (Dorval et moi) bilden einen Dialog Diderots mit Dorval und sollen an der Kritik des Stücks eine Theorie des Dramas geben. Wir haben bereits K. 272 von ihnen gesprochen und verweisen nochmals auf Rosenkranz a. a. O. I, 278 ff.

Stück 86.

[**Diderot behauptete**] Œuvres de Théâtre (Berlin, Nicolai 1763) I, pag. 191 f.

[**Palissot.**] Während wir in Bezug auf diesen französischen Schriftsteller wiederum auf Rosenkranz a. a. O. II, 85—105 verweisen, entnehmen wir unsere Notizen aus seinen Œuvres (Liége 1777). Da befinden sich in dem 1. Bande selbstgeschriebene Memoiren. Nach denselben ist P. am 3. Januar 1730 zu Nancy geboren und zeigte früh bedeutende geistige Anlagen und Lust an der Poesie. Er heiratete schon mit 18 Jahren und bot damit seinen Neidern vielen Stoff zu Spott und Schmähung. 1748 schrieb er auch eine Tragödie, Zarès, später Ninus betitelt, und gewann durch dieselbe die Gunst des Königs Stanislas von Polen und des Herzogs von Choiseul. Durch letzteren veranlaßt wandte er sich zum Lustspiel und reüssierte. Unter anderen schrieb er »Le Cercle,« spottete in demselben über Rousseau und zog sich dadurch die Feindschaft Diderots und seiner Freunde zu, welche soweit gingen, daß sie ihn bei dem Könige von Polen verdächtigten. Als Abwehr schrieb Palissot: »Petites lettres sur de grands Philosophes« und infolge des durch diese Briefe angefachten Streites 1760 eine Komödie „Die Philosophen," 1763 ein satirisches Epos „Die Dunciade". Seine Gegner aber benutzten vorzüglich einen — wie er sagt — unverschuldeten Geldverlust, den er als Beamter bei der Tabaks-Regie in Avignon erlitt, und später die Art und Weise, wie er zum Verlage der ausländischen

Zeitungen gelangte. Seit 1763 hat sich P. auf das Land zurückgezogen und glaubte damit am besten zu beweisen, daß er nicht jener boshafte Mensch sei, für welchen man ihn verschrie, denn, sagt er »le théâtre d'un méchant serait Paris!« — Wir setzen hinzu, daß P. noch lange in geistiger Frische auf seiner kleinen ländlichen Besitzung bei Pantin lebte und erst 1814 gestorben ist.

Von seinen Schriften interessieren uns hier nur die „Kleinen Briefe über große Philosophen." Sie waren ursprünglich an eine geistreiche Gönnerin, Frau von Robecq, gerichtet und stehen Teil II, S. 99—149 der genannten Lütticher Ausgabe. Der erste dieser Briefe wendet sich im allgemeinen gegen das Gebaren jener „sich Philosophen nennenden Männer, welche das berühmte Dictionnaire Encyclopédique herausgaben". Die hohe Bedeutung von manchen unter ihnen soll nicht geleugnet werden, aber mit beißender Satire wird zunächst die Überhebung aller verfolgt und die Anmaßung verspottet, mit der sie sich einen litterarischen Thron errichten, sich gegenseitig verherrlichen und mitleidig oder tadelnd auf andere blicken. Ganz schlimm ergeht es sodann dem Schwarm der „Untern Philosophen" (Sousphilosophes), welche wie kleine Monde um die großen Planeten kreisen und im Gefühl ihrer geistigen Ohnmacht sich an die Heroen und Meister anklammern. — Der zweite Brief ist ganz dem »Fils naturel« gewidmet und zeigt uns den gewandten Satiriker in seiner zwar schonungslosen, aber selbst von Lessing vielfach gebilligten Kritik des Diderotschen Dramas. Er spottet über den eitlen Philosophen, welcher, wie bereits erwähnt, die Einleitung zum Stücke mit den Worten beginnt: „Der 6. Teil der Encyklopädie war erschienen, ich suchte auf dem Lande Ruhe und Gesundheit ꝛc."; er spottet über den neuerungssüchtigen Dichter, welcher in unglaublicher Ausführlichkeit und Plattheit das pantomimische Spiel der handelnden Personen in langen Parenthesen beifügt; er spottet über diese Personen, denen jede Individualität und Charakteristik mangelt, weil sie eben alle Philosophen sind; er analysiert die lange 3. Scene des 4. Akts zwischen Constanze und Dorval mit geistreicher Schärfe und stimmt dem Diderot bei, der an einer Stelle seiner Reflexionen (pag. 201) selbst meint, für seine Zukunftsdramen bedürfe es anderer Autoren, anderer

Schauspieler, anderer Bühnen und vielleicht auch eines andern Publikums! — Es versteht sich trotzdem von selbst, daß wir es mehr mit einem geistreichen Polemiker, als mit einem gründlichen Kritiker zu thun haben. (Vergl. Goethe Werke XXIX, S. 340 ff.)

[*L'Impromptu de Versailles Sc.* 2,[1]] ein kleines Gelegenheitsstück, welches Molière am 4. Novbr. 1663 auf die Pariser Bühne brachte. Ludwig XIV. hatte den Dichter ermutigt, die Gegner lächerlich zu machen, welche er sich durch seine École des femmes und durch die »Critique« derselben zugezogen hatte. Dies waren besonders der Herzog de La Feuillade, den allerdings jedermann als das Urbild des lächerlichen Marquis bezeichnete, und Boursault, der eifersüchtige Dichter, welcher aus Rache gegen Molière für die rivalisierenden Schauspieler des Hôtel de Bourgogne eine Contre-Critique der Frauenschule »Le Portrait du Peintre« geschrieben hatte.[2] — Nun läßt Molière in seinem „Impromptu" sich selbst und seine Schauspieler auftreten, geißelt die Feinde und rechtfertigt seinen Standpunkt. Es ist eigentlich die Probe zu einem Lustspiele, in welchem er selbst den „lächerlichen Marquis" spielen will. Er entwickelt seinen Kollegen die Charaktere ihrer Rollen und studiert ihnen letztere ein. Aber es bleibt bei den Anfängen der Probe; die Schauspieler erklären, ihre Rollen noch nicht zu können, und der König ist so gütig, die Aufführung noch zu verschieben. — Die in der Anmerkung abgedruckte Stelle ist von Palissot (II, 144) selbst citiert und gehört der Rolle des Molière an, welcher dem Schauspieler Brécourt, der einen Chevalier spielen sollte und den Anfang der Rede nicht genügend betonte, die ganze Stelle vorspricht. — Wir geben die Übersetzung und ergänzen dabei auch die Lücke, welche durch die Gedankenstriche in der drittletzten Reihe angedeutet ist. „„Ach mein armer Marquis, wir werden ihm noch immer genug Stoff liefern, und trotz allem, was er thut und spricht, nicht die richtigen Wege einschlagen, um verständig zu werden. Glaubst du, daß er in seinen Lustspielen schon alle Lächerlichkeiten der menschlichen Natur erschöpft hat, und könnte er nicht, ohne die Hofkreise zu verlassen, noch wenigstens zwanzig Charaktere vorführen, die er noch gar nicht berührt hat? Hat er

---

[1] Oder vielmehr Scene 3 nach den mir vorliegenden Ausgaben.

[2] Vergleiche Taschereau, Histoire de la vie de Molière pag. 49 ff.

z. B. nicht noch die Leute, welche sich innige Freundschaft schwören und, wenn sie kaum den Rücken gedreht, sich am liebsten zerreißen möchten? Hat er nicht jene maßlosen Anbeter, jene dummen Schmeichler, die ihr Lob mit keinem Salze würzen und denjenigen Übelkeit erregen, die sie anhören? Hat er nicht die gemeinen Höflinge der Gunst, die niederträchtigen Anbeter des Reichtums, die uns im Glücke Weihrauch streuen und, geht's uns schlecht, uns mit Füßen treten? Hat er nicht jene ewig unzufriedenen Höflinge, jene unnützen und unbequemen Aufdringlinge, deren ganze Dienste darin bestehn, daß sie lästig fallen, und die Lohn dafür verlangen, daß sie den Fürsten zehn Jahre lang auf Schritt und Tritt verfolgten? Hat er nicht alle diejenigen, die alle Welt gleichmäßig liebkosen, nach links und rechts höfliche Phrasen spenden, und alle, die ihnen in den Wurf kommen, umarmen und ihrer Freundschaft versichern? „Ergebenster Diener, ich stehe zu Diensten; Rechnen Sie mich zu den Ihrigen, mein Lieber; Zählen Sie mich zu Ihren wärmsten Freunden; Ich bin entzückt, Sie zu umarmen; Ach, wie lange sah ich Sie nicht; Bitte, benutzen Sie mich; Seien Sie überzeugt, daß ich ganz der Ihrige bin; Sie sind der Mann, den ich auf Erden am meisten verehre; So schätze ich niemand wie Sie; Ich beschwöre Sie, es zu glauben; Bitte dringend, zweifeln Sie nicht daran; Ihr ganz ergebenster Diener!" Ja, ja, Marquis, lassen Sie es gut sein; Molière wird immer mehr Stoff haben als er braucht; und was er bis jetzt in Angriff genommen, ist nur unbedeutend gegen das, was ihm bleibt.""

[**Palissot ist nicht unglücklich.**] Die angezogene Stelle steht in den »Petites lettres« II, pag. 146.

[**Den Sonderling, den Destouches**[1] **verfehlt,**] nämlich in seinem Lustspiel L'homme singulier (5 Akte, Verse — Quartausgabe von 1757. 3. Teil). Dort ist der Comte de Sanspair (Graf Ohnegleichen) derjenige, welcher nach dem Ruhme eines Sonderlings strebt.

[**Den Heuchler mit geselligen Tugenden, da der Religionsheuchler etc.**] Palissot sagt nichts weiter als: Le Tartufe de société, comme on a fait celui de religion.

---

[1] Über Destouches vgl. Register.

[**leutselig oder stürmisch.**] Palissot gebraucht dafür (a. a. O. 143) die Ausdrücke affable et brusque.

[**Von den „Brüdern" des Terenz.**] Vergl. S. 322—333, außerdem St. 96—100.

Stück 87 u. 88.

[**So sagt er über den natürlichen Sohn**] nämlich Œuvres II, pag. 128 f.

[**ohne ihm**] über den Dativ nach der Präposition **ohne** siehe die Bemerkung S. 346.

[**Die komische Gattung, sagt Diderot**] nämlich Œuvres I, 173 f. Lessing läßt dabei hinter „in ihre Kindheit zurücktreten" in seiner Übersetzung aus: „und in Satire ausarten".

[**Terenz — Heautontimorumenos.**] Der Selbstpeiniger oder Selbstquäler ist das 3. von Terenz aufgeführte Lustspiel (163 vor Chr.), das, wie er selbst im Prolog sagt, aus dem Griechischen (und zwar von Menander) entnommen ist. Die Hauptperson ist Menedemus, ein alter Mann, der sich durch harte Arbeit und Entbehrung jeglicher Art selbst straft (*ἑαυτὸν τιμωρούμενος* i. e. ipse se puniens), weil er durch unzeitige Strenge seinen Sohn, der ein fremdes Mädchen liebte und mit ihm lebte, dahin getrieben, daß er nach Asien gegangen ist, um Kriegsdienste zu nehmen. Der Sohn, Klinia, kann inzwischen die Trennung von dem geliebten Mädchen nicht ertragen, er kehrt zurück und bleibt einstweilen bei seinem Freunde Klitipho, dem Sohne des alten Chremes, der als Nachbar des Menedemus sich längst bemühte, den Selbstpeiniger auf andere Gedanken zu bringen. Jetzt stellt sich heraus, daß Antiphila, die Geliebte des Klinia, nicht eine Fremde, sondern die Tochter des Chremes ist. So liegt kein Grund mehr vor, die Heirat der Liebenden zu verhindern. In diese Intrigue ist nun eine andere künstlich hineingeflochten, nämlich gleichfalls eine Liebesaffaire und zwar zwischen Klitipho und einer Buhlerin Bacchis. Hier heißt es vor allen Dingen, Geld schaffen, um die kostspieligen Gelüste der Hetäre zu befriedigen. Der Sklave Syrus übernimmt diese Rolle und schwindelt wirklich durch allerlei Lüge und List dem Vater Chremes eine bedeutende Summe ab.

Schließlich wird aber auch dem Klitipho unter der Bedingung verziehn, daß er sofort ein ehrbares Mädchen heirate und damit die Hoffnung auf ein gesittetes Leben gebe.

[**Menander — Schöpfer desselben.**] Über den griechischen Lustspieldichter vgl. K. 323. Die noch vorhandenen Fragmente seines Heautontimorumenos siehe bei Meineke, Menandri et Philemonis Reliquiae (Berlin 1823) pag. 54—56.

[*Duplex quae ex argumento facta est simplici*] ist der 6. Vers aus dem Prolog zum Heautontimorumenos, wird durch die hauptsächlichsten Handschriften beglaubigt und deshalb nicht nur in der Ausgabe von Westerhov (Haag 1726. 2 Bde. Quarto), sondern auch in der kritischen Ausgabe des Terenz von Franz Umpfenbach (P. Terenti Comoediae. Berolini 1870) festgehalten. Darnach würde die Übersetzung und Erklärung im Zusammenhange lauten: „Ich will heute ein neues Lustspiel aus einem noch nicht benutzten (noch nicht übersetzten)[1] griechischen, den Heautontimorumenos aufführen, welches aus einfachem Stoff zu einem doppelten geworden ist." Darnach fand also Terenz beim Menander nur das einfache Sujet vor und verschaffte der allerdings anscheinend etwas kahlen Intrigue durch die Liebschaft des Klitipho größeren Reiz. So faßt es auch

[**die Dacier,**][2] Sie übersetzt (freilich mit anderer Erklärung des integer): Je dois aujourd'hui représenter l'Héautontimorumenos, qui est une pièce tirée toute entière d'une seule Comédie grecque avec cette différence, que le sujet est double, quoiqu'il ne soit que simple dans l'original.

[**Colman**][3] hat in den Anmerkungen zu seiner Übersetzung (London 1765. Quarto) ganz entschieden die Erklärung der Frau Dacier vor Augen gehabt, als er schrieb: „Terenz will nur sagen, daß er die Charaktere verdoppelt hat. Statt eines Alten, eines Liebhabers, eines Mädchens, wie bei Menander, hat er zwei Alte 2c. — Deshalb fügt er ganz richtig hinzu: »novam esse ostendi,« (ich zeigte, daß das Stück neu ist), was sicherlich nicht

[1] So übersetze ich nämlich trotz Lessing K. 395 integra und integram, vornehmlich weil Terenz gleich darauf sagt »novam esse ostendi,« ich habe gezeigt, daß dieses Lustspiel neu ist.

[2] Vgl. K. 333.

[3] Vgl. K. 77.

aus den Worten hervorging, wenn die Personen bei dem griechischen Dichter dieselben waren."

[**Adrian Barlandus,**] geb. 1488 bei Barland auf Seeland, wurde 1518 Professor der lateinischen Sprache und starb um 1542. Unter seinen vielen Schriften historischen und litterarischen Inhalts sind hier zu nennen: Commentarii in Terentii comoedias. Löwen 1530. 4°.

[**Die alte** *glossa interlinealis* **des Ascensius.**] Jodocus Badius mit dem Zunamen Ascensius, nach seinem Geburtsort Asch bei Brüssel (geb. 1462), war ein bedeutender Kenner des Altertums und besaß in Paris eine vortreffliche Buchdruckerei; er starb 1535. Unter den klassischen Autoren, die er herausgegeben hat, nennen wir hier nur die Quartausgabe des Terenz. Paris 1504. In derselben ist die unter den einzelnen Reihen fortlaufende Erklärung (Glossa interlinearis) von Joh. Gruninger (Straßburg 1496) abgedruckt.

[*ὦ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ' ὑμῶν* ꝛc.] wörtlich = O Menander und Leben, wer von euch hat wen nachgeahmt? Diese Worte gehören dem berühmten Grammatiker und Kritiker Aristophanes von Byzanz (um 264 vor Chr.) an und werden von Fabricius Bibl. graeca II, pag. 455 citiert. Jedoch ist zu bemerken, daß dort statt des zweiten *πότερον* (wen) — *πρότερον* (= als den früheren) steht. Vgl. Meineke a. a. O. XXXIII Anmerkung; desgleichen die Fragmente des Aristophanes ed. Nauck Halle 1848.

[**Julius Cäsar Scaliger,**] der ebenso berühmte als streitsüchtige und eitle Philolog und Kritiker, geb. 1484 zu Padua, gest. in Frankreich 1558, sagt in Bezug auf unsere Stelle in seinem viel genannten Werke Poetices libri VII (VI, 3) allerdings wunderbar genug, daß Terenz sein Lustspiel ein doppeltes nenne, weil die beiden ersten Akte am Abend, die 3 letzten am Morgen spielten. Das wären also zwei Stücke statt eines![1]

[**Eugraphius,**] Johannes, war ein alter Erklärer des Terenz und lebte im 10. Jahrhundert.

[**Faerne,**] Gabriel Faërno, ein Dichter aus Cremona, † 1561

[1] Vergl. über Scaliger und seine Poetik A. 265.

zu Rom, war durch seine Kenntnis griechischer und lateinischer Autoren bekannt. Er interpretierte u. a. den Terenz (herausgegeben von P. Victorius, Florenz 1565). Mit Eugraphius nahm er an, daß duplex bedeute, daß das Stück im Griechischen und Lateinischen existiere, während der Stoff simplex d. h. ein einheitlicher sei!

[*Duplex — — duplici*] steht in dem Codex, welcher nach dem berühmten Kardinal Bembo (1535) der Bembinische genannt wird. Darnach übersetzt Benfey (Stuttgart 1837): „Ein Doppelstück aus einem Doppelstoff gemacht".

[*Simplex — duplici*] liest der bekannte englische Philologe R. Bentley in seiner Ausgabe des Terenz (1726), und auf ihn sich stützend Reinhardt (Leipzig 1827), mit der Erklärung: das Lustspiel ist einfach seinem Ursprunge nach (nämlich von Menander entnommen), doppelt aber in Bezug auf seinen Inhalt.

[*Simplex — simplici.*] Lessings Konjektur ist weder durch die Handschriften zu halten, noch auch sprachlich gerechtfertigt. Es müßte ja argumentum dann soviel als Original, griechisches Vorbild, bedeuten, oder der Vers wäre ein ganz unnötiger Zusatz. Lessing geht eben in seinem Eifer für Menander zu weit, obschon seine Deduktion scharfsinnig genug ist.

[*Multas contaminasse graecas.*] Terenz verteidigte sich in diesen Versen seines Prologs zum Heautontimorumenos gegen den Vorwurf, dem er bereits in dem Prologe zu seiner Andria begegnete, daß er nämlich „griechische Lustspiele mit einander vermenge, mit einander kombiniere". So muß man nämlich das lateinische Verbum contaminare, das ursprünglich beflecken, verderben, verhunzen heißt, und eben als ein recht starker Ausdruck von den Gegnern gebraucht wurde, auffassen. Der römische Autor wandte einzelne Momente eines Stückes an, um das andere zu heben; er leugnet auch die Thatsache nicht und stützt sich dabei auf Vorgänger wie Plautus. Daher seine Verse: (id esse factum hic non negat etc.).

Daß das geschehn, verneint er nicht.
Auch reut's ihn nicht, und selbst in Zukunft will er's thun;
Er hat für sich das Beispiel Tüchtiger und glaubt,
Ihm stehe frei, was jene thaten, auch zu thun.

[**Seine Andria.**] Andria, das Mädchen von Andros, Lustspiel des Terenz, zuerst aufgeführt im Jahre 166 vor Chr., hat seinen Namen von der übrigens nicht auftretenden, sondern nur einmal hinter der Scene wehklagenden Glycerium, welche eine Geliebte des Pamphilus ist und denselben während der Handlung mit einem Söhnchen beschenkt. — Simo, des Pamphilus Vater, hält das Mädchen für eine hergelaufene Dirne und will den Sohn durch die Verheiratung mit der Tochter seines Freundes Chremes zu einem verständigen Leben zurückführen. Dadurch gerät Charinus, der Liebhaber dieser Tochter, in Verzweiflung. Die Lösung der Intrigue, an welcher der gewandte Sklave Davus einen großen Anteil hat, geschieht dadurch, daß sich herausstellt, daß Glycerium oder vielmehr Pasibula ebenfalls die Tochter des Chremes ist, welche als Kind ihrem Vater nach Asien nachfahrend bei der Insel Andros Schiffbruch litt und für tot galt. Jetzt steht den beiden Hochzeiten nichts mehr im Wege.

[**Andria und Perinthia des Menander.**] Daß Terenz beide Stücke des griechischen Lustspieldichters benutzte, sagt er selbst im Prolog zur Andria v. 9 ff. Die wenigen noch vorhandenen Fragmente der beiden griechischen Komödien siehe bei Meineke a. a. O. pag. 18 ff. und 140 ff.

[**seinen Eunuchus.**] Eunuchus, der Kastrat, Lustspiel des Terenz, zuerst aufgeführt 161 v. Chr., hat seinen Titel von dem jungen Chärea, der in der Kleidung eines Eunuchen sich in das Haus der Buhlerin Thaïs einzuführen weiß, um dort einem jungen schönen Mädchen nahe zu sein, welches von dem Soldaten Thraso der Thais zum Geschenk gemacht ist, während der eigentliche Liebhaber der Buhlerin — Chäreas Bruder Phädria — ihr einen Eunuchen versprochen hatte. Chärea benutzt seine Anwesenheit im Hause der Thais, schwächt das über die Gewaltthätigkeit des vermeintlichen Eunuchen jammernde Mädchen Pamphila, und läuft dann aus dem Hause fort. Inzwischen hat sich der bramarbasierende Soldat mit der Thais erzürnt und will nun die von ihm geschenkte Pamphila mit Gewalt wieder an sich reißen. Es findet sich aber, daß diese eine athenienſische Bürgerin, die Schwester des Chremes ist. Damit ist die Hauptschwierigkeit gehoben, und Chärea kann die Geliebte heiraten. Die andern arrangieren sich vor allem durch

die gewandte Vermittlung des Parasiten Gnatho: Phädria bleibt der bevorzugte Günstling der Thais, der polternde Thraso wird aber auch geduldet, weil er reich, freigebig und — unschädlich ist.

[**aus dem Eunuchus und dem Colax.**] Daß Terenz diese beiden Stücke des Menander benutzt hat, sagt er selbst im Prolog zum Eunuchen v. 30 ff.: „„Kolax heißt ein Lustspiel des Menander: in demselben kommt ein Schmarotzer (griechisch κόλαξ) und ein Prahlhans von Soldat vor. Der Dichter leugnet nicht, daß er diese Personen aus dem griechischen Stück auf seinen Eunuchen übertragen habe."" — Wir bemerken, daß der Parasit im griech. Stück nicht Gnatho, sondern Struthias, der Soldat nicht Thraso, sondern Bias hieß, und verweisen in Bezug auf die noch vorhandenen Fragmente der Lustspiele des Menander auf Meineke a. a. O. pag. 67 ff. und 98 ff.

[**seine Brüder.**] Das Lustspiel des Terenz »Adelphi« ist ausführlich besprochen S. 324 ff.

[**aus den Brüdern des Nämlichen.**] Über die Ἀδελφοί des Menander siehe Meineke a. a. O. pag. 2—9; woselbst die Fragmente des Stückes und seine Beziehungen zu Terenz.

[**einem Stücke des Diphilus.**][1] Das Lustspiel dieses Dichters der neueren griech. Komödie hieß auch Ἀδελφοί, vergl. Meineke, Fragmenta comicorum Graecor. I, pag. 450.

[*Ex integra Graeca — —.*] Wir halten an der von Faërno gegebenen Erklärung fest: „Es ist ein neues Stück, weil sich noch kein römischer Dichter an die Bearbeitung des griechischen Originals gemacht hatte." Im übrigen stimmen wir Lessing bei, wenn er sagt, Terenz habe vor den Ädilen[2] d. h. vor derjenigen Behörde, denen die Aufführung der Schauspiele untergeordnet war, bewiesen, daß sein Stück ein neues sei (novam esse ostendi).

[**Lavinius.**] Luscius Lavinius, auch Lanuvinus genannt, gehörte zu den mittelmäßigen römischen Lustspieldichtern, welche ältere Zeitgenossen des Terenz waren und als Neider und Verleumder

[1] Vgl. S. 323 Anmerkung.

[2] Die kurulischen Ädilen veranstalteten an verschiedenen Festen (Ludi Romani im September; Megalensia oder Megalesia im April) scenische Spiele. An letzteren wurde der Eunuchus und auch der Heautontimorumenos des Terenz aufgeführt.

desselben auftraten. Über ihn klagt Terenz in seinen **Prologen** zum Eunuchus v. 7, zum Heautontimorumenos v. 30, **zum Phormio** v. 4. Vgl. Bothe, Fragmenta comic. lat. pag. 154.

[**Aus zwei alten Stücken des Nävius**[1] **und Plautus.**] **Man** vergleiche den Prolog des Terenz zum Eunuchus v. 20 ff. **Dort** heißt es: „Jener (Lavinius) verschaffte sich die Erlaubnis, **der Probe** mit beiwohnen zu können, und als die Vorstellung anging, **erhub** er ein Geschrei: „Ein Dieb und nicht ein Dichter **habe das Stück** auf die Bühne gebracht, und doch täusche er niemand, **es sei ja** nichts weiter als der Kolax, ein altes Lustspiel **des Nävius und** Plautus.““

[**Dazu will Diderot bemerkt haben**] An der bereits **K. 390** citierten Stelle seiner Unterredung hinter dem „Natürlichen Sohne“ (I, pag. 174) kommt Diderot bei der Besprechung der großen Unwahrscheinlichkeit des Terenzischen „Selbstpeinigers“ auf die Anspielung des Horaz. Bei diesem steht die von Diderot (und aus diesem von Lessing) sehr frei übersetzte Stelle in der 2. Satire des 1. Buchs, Vers 12—22. — Wir erinnern dabei nur, daß in dem Verse »Nomina sectatur etc.« die Übersetzung nicht, wie Diderot und nach ihm Lessing sagt „der Wucherer Fufidius weiß die Namen“ lauten kann, sondern „er ist hinter den Schuldverschreibungen her“, welche junge Leute gemacht haben.

[**Der Vater in der Komödie**] ist natürlich Menedemus, der Selbstpeiniger.

[**Cicero**] spricht in der 3. seiner „Tuskulanischen Unterredungen“ überhaupt von der Milderung des Kummers durch die Philosophie, und erwähnt dabei auch die in der menschlichen Natur liegende absichtliche Steigerung desselben. Dabei sagt er nach Anführung verschiedener Beispiele etwas vollständiger als Lessing citiert (cap. 27) „Das thun die Leute im Schmerz, weil sie es für recht, wahr und gebührend halten, und daraus erhellt, daß es gleichsam aus Pflichtgefühl geschieht. Wenn demnach etwa einige, während sie in Trauer sein wollten, etwas Gemütliches thaten oder Heiteres besprachen, so rufen sie sich wieder zum Kummer zurück und

[1] Cnejus Nävius aus Campanien, seit 235 v. Chr. als Dramatiker thätig, starb in der Verbannung um das Jahr 200 v. Chr.

beschuldigen sich, gefehlt zu haben, weil sie sich im Schmerz unterbrachen. Mütter und Lehrer pflegen sogar die Knaben nicht nur mit Worten, sondern auch mit Schlägen zu züchtigen und zum Weinen zu zwingen, wenn sie bei Familientrauer zu fröhlich sprechen oder handeln. Wie? wenn jener Nachlaß der äußern Trauer erfolgt ist, und wenn man einsieht, daß durch Trauer nichts ausgerichtet wird, heißt das nicht, daß alles nur aus freien Stücken geschehen ist? Und wenn jener Terenzische Selbstpeiniger sagt:

„Ich denk', ich thue mind'stens so viel weniger
Unrecht dem Sohne, Chremes, als ich elend bin";

ist es nicht seine Absicht, elend zu sein? —"

[**Falte**] = besondere, unschöne Eigentümlichkeit des Wesens oder des Charakters. Siehe Sanders.

[**Gleich nach meiner Geburt etc.**] vergl. Le fils naturel Akt IV, Sc. 3.

[**insulirten Wesens.**] Der bekannte, später noch besonders zu nennende Widersacher Lessings Herr Stl. erklärte in der deutschen Bibliothek der schönen Wissenschaften von Klotz (Band IV, pag. 512) den Ausdruck „insuliert" als einen neologischen. Da mag er recht haben. Das Wort findet sich weder bei Grimm noch bei Sanders für das sonst gebrauchte isoliert. Trotzdem spricht für Lessings „insulirt" die Etymologie des Wortes, denn es ist von insula (ital. isola) und nicht von dem lat. solus herzuleiten. — Sanders führt dazu an: verinseln = vereinzeln.

Stück 89.

[**Assertion**] lateinisch und französisch = Behauptung.

[**Unterschied zwischen der Geschichte und Poesie.**] Wir verweisen auf die ausführlichen Besprechungen resp. Übersetzung der Aristotelischen Stelle K. 68 ff. u. s. w. und auf den griech. und latein. Text im Anhange.

[**Die etwanigen Namen**] = beliebige Namen übersetzt das Griechische: *τὰ τυχόντα ὀνόματα*.

[**Blume des Agathon.**] Die Tragödie „Die Blume" (*Ἄνθος*) wird nur an dieser Stelle des Aristoteles erwähnt; Bruchstücke aus

ihr sind nicht erhalten, und Nauck (Tragic. Graec. fragm. pag. 592) hält sogar den Titel für verdächtig. — Sonst waren die Tragödien Agathons beim Publikum sehr beliebt, der Dichter aber ist wohl nicht identisch mit dem aus Platos Symposium bekannten Agathon, dessen Sieg am Dionysos-Feste (416 v. Chr.) dort gefeiert wird, sondern, wie Stahr nach Ritschels Monographie über Agathon (Hal. 1829) bemerkt, ein jüngerer Zeitgenosse des Sokrates und Euripides, geboren etwa 457, gestorben 401.

[τὰ καθόλου] das Allgemeine, allgemein Gültige, gegenüber dem τὰ καθ' ἕκαστον, das Einzelne, das Besondere.

[**wie Diderot sagt**] hinter dem „Natürlichen Sohne" pag. 173.

[οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη] „worauf die Poesie zielt, wenn sie Namen erteilt." (Arist. poet. cap. 9 vergl. Anhang.)

[**Dacier**] a. a. O. pag. 132.

[**Curtius**] a. a. O. pag. 19, jedoch fehlt bei ihm der Ausdruck: „oder Notwendigkeit."

[**Die Worte des Dacier, die ich in der Note etc.**] stehn bei dem franz. Übersetzer und Erklärer Remarque 7 sur le chap. IX, pag. 139. Wir machen darauf aufmerksam, daß weder Lachmann noch Maltzahn auf die wirklichen Fehler im franz. Texte (serait statt seraient, devaient statt doivent u. s. w.[1]) hingewiesen haben, und geben die Anmerkung in deutscher Übersetzung: „Aristoteles begegnet hier einem Einwurfe, welchen man ihm in Bezug auf die Definition machen könnte, die er so eben vom Allgemeinen gegeben hat. Die Unwissenden nämlich würden nicht verfehlt haben, ihm zu sagen, daß Homer z. B. nicht die Absicht hat, eine ganz allgemeine Handlung zu schildern, sondern eine besondere, da er ja erzählt, was bestimmte Menschen, wie Achill, Agamemnon, Odysseus u. s. w. gethan haben, und daß demnach zwischen Homer und einem Historiker, der auch die Thaten des Achill geschrieben hätte, kein Unterschied wäre. Unser Philosoph tritt solchem Einwande entgegen, indem er zeigt, daß die Dichter d. h. die Tragiker und Epiker, selbst wenn sie ihren Personen Namen geben,

[1] Dies ist um so auffälliger, als sie auroit (erste Ausgabe) in auroient verbessert haben.

gar nicht daran denken, sie wirklich redend einzuführen; was sie doch thun müßten, wenn sie wirkliche und besondere Thaten einer bestimmten Person, eines Achill oder Ödipus, schrieben; sondern daß sie sich vornehmen, sie nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit handeln und sprechen, d. h. also dasjenige handeln und sprechen zu lassen, was Leute von gleichem Charakter in gleicher Lage notgedrungen oder den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit gemäß thun und sagen müßten. Daraus aber geht ganz deutlich hervor, daß es allgemeine Handlungen sind." — Wir verbinden damit zugleich auch, was

[**Curtius in seiner Anmerkung**] 123 pag. 150 sagt: „Man möchte einwerfen, daß die Dichter ebensowohl als die Geschichtschreiber nur besondere Begebenheiten beschreiben, weil Ödipus, Ulysses, Phormio ꝛc. nur besondere Personen sind. Allein schon oben ist gezeigt, daß in den epischen und dramatischen Gedichten nicht eigentlich Personen, sondern Handlungen, und in den Handlungen Charaktere vorgestellt werden. Die Reden und Handlungen müssen vollkommen mit den Charakteren übereinstimmen und folglich allen Personen von gleichem Charakter zukommen. Dieses ist das „Allgemeine", welches Aristoteles versteht. So wie Achill bei dem Homer spricht, würde ein Condé, ein XII. Karl unter gleichen Umständen gleichfalls geredet haben, und wozu sich ein Leonidas entschließt, das würde auch eines Decius', Fabricius', oder Catos Entschluß gewesen sein. Man muß daher den Charakter von der Person unterscheiden, oder vielmehr man muß die Begebenheiten, die jemand zufolge seines Charakters treffen, von den Begegnissen unterscheiden, die bloß Wirkungen des Zufalls sind. Jene gehören zu dem Allgemeinen und können in der Dichtkunst stattfinden, diese zu dem Besondern und gehören zu der Historie. Daß Alcibiades sich den Haß des Volkes zuzog, daß er wider sein undankbares Vaterland focht, hernach aber sich wieder auf dessen Seite schlug, dieses waren Folgen seines Charakters, und jedermann von seinem Charakter und Umständen würde ein Gleiches gethan und gelitten haben. Daß aber die Niederwerfung der Säulen des Merkur ihn verjagte, und andere dergleichen Umstände sind persönliche Zufälle. Jenes war etwas Allgemeines, dieses gehört unter das Besondere." —

Stück 90.

[**personifirt**] statt personifiziert vgl. K. 177 und L.-M. 379.

[*Ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμῳδίας* etc.] siehe die **Übersetzungen** von Stahr und Ueberweg (vgl. K. 68). Von diesen **steht** Stahr ganz auf Lessings Seite, wenn er *τὰ τυχόντα ὀνόματα* **durch** „die auf sie fallenden Namen" also = „sinnbe**zeichnende Namen**" wiedergiebt, während Ueberweg „beliebige Namen" sagt.

[**Die Stelle des Donatus**] zu Adelphi I, v. 1 **steht in der Aus**gabe von Westerhov I, pag. 646 und lautet unter **Benutzung der** von Lessing in der Anmerkung gegebenen Erklärung **in deutscher** Übersetzung: Die Namen der Personen, wenigstens **in den Lust**spielen, müssen eine Bedeutung und Herleitung haben. **Es wäre** ja ungereimt, daß der Lustspieldichter seinen Stoff **erfinden und** trotzdem den Personen unpassende Namen oder **Beschäftigungen** geben sollte, die mit dem Namen nicht übereinstimmen. **Daher** heißt der treue Sklave: Parmeno (*παραμένω* = **ich bleibe, harre** aus); der ungetreue: Syrus oder Geta (als **Ausländer, Bar**baren); der Soldat: Thraso (*Θρασσώ*, Beiwort der **Athene: die** Kühne) oder Polemon (der Krieger); der Jüngling: **Pamphilus** (der Allliebende); die verheiratete Frau: Myrrhina (***Μυῤῥίνη*, die** Myrte) und der junge Sklave: (vom Geruch) Storax (***Στύραξ*,** wohlriechendes Harz) oder auch von Mimen- und sonstigem **Spiel** Circus. Hierbei ist es der größte Fehler des Dichters, wenn er im Gegenteil etwas Widerstreitendes oder Abweichendes und Unpassendes vorbringt, sofern er nicht etwa per antiphrasin (d. h. gerade mit Hilfe des Widerspruchs) scherzhaft die Namen beilegt, wie beim Plautus (in dessen Lustspiel Mostellaria) der Wucherer Misargyrides (Geldhasser oder Silberfeind) genannt wird.

[**Pyrgopolinices**] von *πύργος* Turm, *πόλις* Stadt, *νικάω* überwinde, und Artotrogus von *ἄρτος* Brot, **Weizenbrot und** *τρώγω* nage, beiße, sind Personen aus dem Miles gloriosus **von** Plautus. Vgl. K. 159.

[**Phidippides**] von *φείδομαι*, schone, spare und *ἵππος* **Pferd**. Sohn des Strepsiades, ist eine Person aus den „**Wolken**" **des** Aristophanes.

[**Hurd,**] sprich Hörd, Dr. Richard, geb. 1718 (nach andern 1720) und gest. 1808 als Bischof von Worcester, hat außer theologischen und moralistischen Werken (u. a. Dialogues morals and politicals. London 1758, deutsch von Hölty und Voß 1775) herausgegeben: „Des Horatius Ars poetica und Epistola ad Augustum mit Kommentar und Anmerkungen nebst einigen kritischen Abhandlungen. London 1749.“ Englische und deutsche Litterarhistoriker nennen ihn einen Mann von Gelehrsamkeit und Geschmack und stellen ihn neben die besten Moralisten und Kritiker seines Landes. (Vergl. Chambers a. a. O. II, 199. Wachler, Litteraturgeschichte III, 318.) Das auf Horaz bezügliche Werk wurde „aus dem Englischen übersetzt und mit eigenen Anmerkungen begleitet von J. J. Eschenburg Leipzig 1772.“ — Band I dieses Werkes giebt nach einer Einleitung (pag. 1—18) den lateinischen Text der Ars poetica mit fortlaufendem Kommentar (19—54), dann Anmerkungen (55—246), desgleichen den lateinischen Text der Epistola ad Augustum (Epist. lib. II 1. »cum tot sustineas et tanta negotia solus« etc.), desgl. Kommentar und Anmerkungen (247—370), dann bis 418: Anhang einiger Anmerkungen des Übersetzers. Band II enthält 4 Abhandlungen, nämlich:

1. Über den Begriff der Poesie überhaupt (bei Eschenburg II, 1 bis 24).
2. Über die verschiedenen Gebiete des Dramas und zwar I. Über das Gebiet der Tragödie und Komödie. II. Über das Genie der Komödie. III. Über Fontenelles Begriff von der Komödie (25 bis 94).
3. Über die poetische Nachahmung (95—214).
4. Von den Kennzeichen der Nachahmung (215—304), und schließlich noch Anmerkungen des Übersetzers.

[*From the account of Comedy.*] Die Stelle lautet nach der Übersetzung von Eschenburg (II, 59): „„Man sieht aus der hier gegebenen Erklärung der Komödie, daß die Idee von dieser Schauspielart gegen das, was sie zu den Zeiten des Aristoteles war, ungemein erweitert ist, der sie „eine Nachahmung leichter und unerheblicher Handlungen nennt, wodurch das Lachen erregt wird.“ Er nahm diesen Begriff von dem Zustande und dem Gebrauch des

athenienſiſchen Theaters her, d. h. von der **alten** oder **mittleren** Komödie, welche dieſer Beſchreibung entſpricht. Die große Veränderung, welche durch die Einführung der **neueren** Komödie mit dieſem Drama vorging, war ſpäteren Urſprungs.““

[**Die neue Komödie.**] Bekanntlich unterſcheidet man in dem Entwicklungsgange der griechiſchen Komödie 3 Stufen; die alte, die mittlere und die neuere. Von dieſen reicht die alte, durch und durch politiſche, für welche Ariſtophanes († 387 v. Chr.), der „ungezogene Liebling der Grazien“, der unübertroffene Meiſter geblieben iſt, etwa bis zum Jahre 397 v. Chr. Die mittlere, welche keine lebenden Perſonen auf die Bühne bringen durfte, reichte bis etwa 338, dem Jahre der Schlacht bei Chäronea, und bildet in ihrer Abſchwächung den Übergang zu der **neueren** Komödie, welche in einer erſchlafften Zeit das alltägliche Familien-Leben mit ſeinen Schwächen und Gebrechen zum Gegenſtande heiterer Darſtellung machte. Ariſtoteles († 321) hat alſo ſehr wohl die neuere Komödie gekannt, und dennoch denkt er in der Stelle ſeiner „**Nikomachiſchen Ethik**“[1] gewiß an ſolche Luſtſpiele, welche nach unſerer Benennung der **mittleren** Komödie angehörten. Darauf deuten beſtimmt die Worte *αἰσχρολογία* und *ὑπόνοια*, von denen jenes mit Meineke (a. a. O. I, 273) nicht ſowohl durch „**unzüchtige Reden**“ als durch „**zügelloſer Spott**“ und dieſes durch „**Anſpielung**“ zu überſetzen iſt, ſo daß die Stelle im Zuſammenhange lautet: „Der Scherz des freien Mannes unterſcheidet ſich von dem des Niedriggeborenen, ebenſo wie ſich der Scherz des Gebildeten von dem des Ungebildeten unterſcheidet. Das kann man auch an den alten und neuen Komödien[2] erkennen, denn für jene beſtand das Lächerliche in zügelloſem Spott, für dieſe in der Anſpielung und Allegorie.“

---

[1] Die Nikomachiſche Ethik, griech. *Ἠθικὰ Νικομάχεια*, von Leſſing unrichtig „**Moral an den Nikomachus**“ genannt, iſt die hauptſächlichſte unter den drei Schriften des Ariſtoteles, in welchen wir ſein Syſtem der Sittenlehre niedergelegt finden. Sie hat ihren Namen von Nikomachus, dem Sohne des Ariſtoteles; doch iſt ſie weder an ihn gerichtet, noch von ihm geſchrieben, wie ſeit Cicero von manchen behauptet worden iſt. Er iſt vielmehr nur der Herausgeber, welcher die Vorträge ſeines Vaters über dieſen Teil der praktiſchen Philoſophie redigierte.

[2] Meineke a. a. O. vermutet ſtatt *κωμῳδιῶν*: *κωμῳδῶν* = **Luſtſpieldichtern.**

[**Menander's erstes Stück**] wird in dem Chronikon des Eusebius[1] „'Ὀργή" der Zorn genannt und in das 4. Jahr der 114. Olympiade = 321 v. Chr. gesetzt. (Man multipliziert bekanntlich die um eins verringerte Zahl der Olympiade mit 4, zählt die Anzahl der Jahre hinzu und zieht das Ganze von 777 ab. Also: 113 × 4 = 452; + 4 = 456; 777 – 456 = 321.)

[**Das Leben des Aristophanes**] von einem griech. Grammatiker geschrieben, ist abgedruckt bei Meineke Fragm. comic. graec. I, 542 ff. Dort steht übrigens *Κώκαλον* statt *Κόκαλον*, und lautet die Stelle im Zusammenhange: „Als nämlich ein Volksbeschluß in Bezug auf Theateraufführungen gefaßt war (388 v. Chr.), daß niemand einen anderen unter seinem Namen verspottete, und als dadurch teils die Lust schwand, Theaterstücke auszurüsten, teils der Stoff den Komödien ausging, weil sie doch die Leute verspotten wollten, so schrieb Aristophanes den Kokalus, in welchem er Verführung und Wiedererkennung und alles andere einführte, wonach Menander strebte."

Stück 91.

[**Socrates — — Aristophanes.**] Das Stück des letzteren, in welchem er seinen weisen Zeitgenossen verspottet, heißt „Die Wolken" (*Νεφέλαι*, nubes). Vgl. darüber das Programm des Gymnasiums zu Beuthen 1869, in welchem Dr. Peters in seiner lateinischen Abhandlung: De Socrate, qui est in antiqua comoedia, ganz von dem Lessingschen Standpunkte aus das griechische Lustspiel im einzelnen bespricht. — Damit stimmt auch dasjenige überein, was Ueberweg in der Anmerkung 22 zu seiner Übersetzung der Poetik sagt, daß unter der Person des Sokrates die Richtung der Sophisten allerdings auf Kosten der Gerechtigkeit gegen den Philosophen verstanden und von dem Komödiendichter angegriffen sei, denn Sokrates habe mit den Sophisten weder die undialektische Form noch die Leugnung der Gottheiten geteilt.

[1] Eusebius von Cäsarea († 340 n. Chr.), der gelehrteste unter den griech. Kirchenvätern, hat auch einen chronologischen Abriß der Weltgeschichte bis auf das Jahr 325 geschrieben, der uns nur in Bruchstücken vorliegt.

[**Socrates konnte in dem Theater getrost aufstehen.**] Diese Anekdote erzählt der griechische Schriftsteller Älianus Buch II cap. 13 seiner »Varia historia«. Er bespricht dort die Verspottung des Sokrates in der Komödie des Aristophanes und sagt, daß Fremde, welche der Aufführung beiwohnten, sich nach dem ihnen persönlich unbekannten Philosophen erkundigt hätten. Da sei dieser aufgestanden und während der ganzen Vorstellung stehen geblieben, um zu zeigen, daß er über solche Angriffe erhaben sei.

[**Aristoteles — Margites**] Aristoteles sagt im 4. Kapitel seiner Poetik: „Gleich wie Homer in dem ernsten Stil mehr als alle andern wirklich ein Dichter war — — — so hat er auch zuerst gezeigt, wie die Komödie beschaffen sein müsse, indem er nichts Schändliches, sondern das Lächerliche zur Darstellung in der Form einer Handlung brachte: sein Margites verhält sich zu den Komödien ebenso, wie die Ilias und Odyssee zu den Tragödien.“ — Es bedarf von dem heutigen Standpunkt der Altertumswissenschaft aus keiner besonderen Beweisführung, daß das parodierende Gedicht Margites, in welchem, wie Stahr (Übersetzung Seite 78. Anmerkung) sich ausdrückt, dem vielgewandten, erfindungsreichen Odysseus ein tölpelhafter Rüpel, ein richtiger Taugenichts substituiert war, der „viele Geschäfte verstand, doch schlecht verstand er sie alle“ — nicht in die homerische Zeit hineinreicht, sondern das Produkt einer späteren Epoche ist. Schon Suidas nennt den Karier Pigres als Autor, denselben, der auch den Froschmäusekrieg gedichtet haben soll. Darnach würde der Margites im 6. Jahrhundert v. Chr. entstanden sein. — Vgl. Weland, de praecipuis parodiarum Homericarum scriptoribus (Göttingen 1833).

[**Pherecrates**] aus Athen, brachte schon 438 v. Chr. Lustspiele auf die Bühne, war selbst Schauspieler und einer der ausgezeichnetsten Dichter der ältern Komödie. Es wird allerdings von ihm hervorgehoben, daß er nicht bitter und gehässig, sondern heiter und scherzhaft in seinen Dichtungen gewesen sei; dennoch bekunden es glaubwürdige Zeugnisse des Altertums, daß er auch dem persönlichen Spott gegen Zeitgenossen, z. B. gegen den Alcibiades nicht fern geblieben ist. — Über ihn und seine Fragmente vergleiche Meineke a. a. O. I, pag. 66—86.

[μάργης] Nebenform von μάργος bedeutet soviel als: thöricht, mutwillig, unbesonnen.

[**Cratinus**] um 500—430 v. Chr., gehört zu den bedeutendern Dichtern der ältern attischen Komödie, reduzierte die Zahl der sprechenden Personen auf 3 Hauptrollen und machte öffentliche Gebrechen und Übelstände zum Gegenstande seiner komischen Satire. Deshalb sagt der Anonymus de Com. p. XXXII von ihm, „er habe mit dem Unterhaltenden des Lustspiels das Nützliche verbunden, indem er Übelthäter verfolgte und sie mit volkstümlicher Geißel durch die Komödie züchtigte". Vgl. Meineke a. a. O. pag. 50.

[**Aristophanes**] brachte im Jahre 421, nachdem Nikias den nach ihm benannten Frieden geschlossen hatte, sein Lustspiel Eirene (Irene, wie Lessing citiert) d. h. der Frieden auf die Bühne. Hierin wendet er sich in der ersten Parabase, nach Art der alten Komödiendichter, an das Publikum und spricht mit vollem Selbstvertrauen von dem, was er für das Lustspiel gethan hat. Da heißt es im anapästischen Rhythmus von Vers 747 an:

So entfernend die Mängel, den eitlen Ballast und dergleichen unedele Possen,
Schuf unsere Kunst großartig er um und auftürmend ein ragendes Bauwerk,
Durch erhabene Vers' und Gedanken und durch Scherzreden, wie nicht sie der Markt beut,
Menschlein nicht gewöhnlichen Schlags auf der Bühne verspottend, noch Frauen,
Mit des Herakles Sinn vielmehr die Gewaltigsten selber bekämpfend.

[**Dacier — sagt**] in seinen Anmerkungen zum 5. Kapitel der Aristotelischen Poetik: „Aristoteles konnte gar nicht sagen wollen, daß Epicharmus[1] und Phormis[2] die Stoffe zu ihren Stücken erfanden, weil beide Dichter der alten Komödie waren, in der es nichts Erdichtetes gab, und weil erdichtete Abenteuer erst zu den Zeiten Alexanders d. G., also in der neueren Komödie, auf die Bühne gebracht wurden." — Aristoteles sagt nun aber an dem

[1] Epicharmus wurde im 5. Jahrhundert v. Chr. auf der Insel Kos geboren, lebte in Megara und dann am Hofe des Königs Hiero in Syrakus, woselbst er in hohem Alter verstorben ist. Er behandelte zuerst die in Sicilien einheimischen mimischen Spiele kunstgemäß, mit witzigem und lebendigem Dialog.

[2] Phormis, ein Zeitgenosse des Vorigen, lebte und dichtete gleichfalls in Sicilien.

genannten Orte nichts weiter als: „Diejenigen, welche zuerst zusammenhängende Fabeln in ihren Stücken gaben, waren Epicharmus und Phormis, in dieser Gestalt kam sie (die Komödie) zuerst von Sicilien nach Griechenland.“ — — Lessings Argumentation gegen Dacier gründet sich sodann auf das bereits K. 69 f. weitläufig besprochene und in der Übersetzung wiedergegebene 9. Kapitel der Poetik, wo Aristoteles es als ausgemacht annimmt, „„daß die Aufgabe des Dichters mehr in der Gestaltung der Fabel als in der der Verse liege.““

[Krates,][1] Dichter der alten attischen Komödie, brachte sein erstes Lustspiel 449 v. Chr. auf die Bühne und ist um das Jahr 425 gestorben. Aristoteles sagt von ihm im 5. Kapitel seiner Poetik, daß er unter den Komödiendichtern zu Athen zuerst den Anfang gemacht habe, die Form des jambischen Spottgedichtes aufzugeben und überhaupt dialogisierte Erzählungen und Mythen zu dichten. Vgl. Meineke a. a. O. I, 58 ff.

[Kleon] des Kleänetos Sohn, Gerber und Lederhändler, ist der bekannte Demagog, welcher nach Perikles' Tode mit Geschick und Dreistigkeit das athenienfische Volk leitete. Verhaßt war er vor allem der Friedenspartei und deshalb wurde er auf Betrieb derselben, besonders des Nicias, an die Spitze der Truppen gestellt und starb in der Schlacht bei Amphipolis 422 v. Chr. Aristophanes brachte ihn in schonungsloser Weise als „Paphlagonier“ in seinen „Rittern“ auf die Bühne, ohne jedoch seine Sittlichkeit anzugreifen.

[Hyperbolus,] ein Lampenhändler, Kleons Nachfolger, als schamloser Demagog von Aristophanes in den „Wolken“ dargestellt, wurde durch das Scherbengericht aus Athen getrieben, „nicht weil man seinen Einfluß fürchtete, sondern weil man sich seiner schämte“ (Thucydides VIII, 73). Er wurde noch während des pelop. Krieges auf Samos getötet. Vergl. über Hyperbolus den interessanten Aufsatz von Heyne: Parallele zwischen der Ochlokratie und der franz. Revolution. Opusc. acad. IV.

---

[1] Es fragt sich allerdings, ob des Zusammenhanges oder vielmehr der Konsequenz wegen an dieser Stelle nicht Kratinus statt Krates stehen müßte. Boxberger sagt geradezu: „Lessing wollte schreiben: Kratinus.“ — So einfach liegt die Sache wohl nicht, da auch Krates seine volle Berechtigung hat, und Lessing ihn anführen konnte, trotzdem er vorher den Kratinus genannt hatte.

[**Perikles**] der bedeutendste Staatsmann Athens († im 3. Jahre des pelop. Krieges 429 v. Chr.), entging dem satirischen Spotte des Aristophanes nicht, da die alte Komödie sich ganz besonders an die Häupter machte. Den Zeitgenossen wurde es leicht, die Anspielungen zu erkennen, später haben sich die Gelehrten die größte Mühe gegeben, überall die Namen der von den Lustspiel-Dichtern gemeinten Personen festzustellen.

[**Plato's Verbot**] „weder durch Wort, noch Bild, weder mit noch ohne bösen Willen einen Bürger in der Komödie zu verspotten" steht in seiner Schrift „Von den Gesetzen" (*Νόμοι*) Buch XI. pag. 935 E.

[**In seiner Republik**] d. h. in dem Idealstaate, wie Plato ihn in seiner Schrift „Vom Staate" (*Πολιτεία*) konstruiert, will er den Dichtern überhaupt gar keine Stelle einräumen. Bei der Übertragung auf die Wirklichkeit d. h. im praktischen Staate schränkt der Philosoph (wobei wir außer acht lassen, ob der Verfasser der *Νόμοι* durchweg identisch mit dem der *Πολιτεία* ist) die Dichter durch Censur und andere Maßregeln ein und belegt besonders die solchen Gesetzen zuwiderhandelnden Dramatiker mit Geldstrafen nnd Verbannung.

[**Ktesippus, Sohn des Chabrias**][1] war ein übelberüchtigter Wüstling, von dem es beim Athenäus IV, pag. 166 a. heißt, daß er, um seine Ausschweifungen befriedigen zu können, sogar die Steine von dem kostbaren Denkmal seines Vaters verkauft habe. Dasselbe sagte Menander in seinem ersten Lustspiel *Ὀργή* (der Zorn), nachdem er zuvor in etlichen Versen das wollüstige Leben des Ktesippus, dessen Namen er nennt, geschildert hat. — Vergl. Meineke a. a. O. pag. 127. — Lessing citiert nach der zu Amsterdam 1709 von Johannes Clericus veranstalteten Ausgabe der Fragmente des Menander.

[**Regulus, Cato, Brutus**] sind Namen tragischer Helden, welche bereits Diderot in seinen Gesprächen hinter dem Natürlichen Sohn pag. 173 anführt.

---

[1] Chabrias, der bekannte athenienfische Feldherr und Anführer der Flotte gegen Agesilaus, starb 357 bei dem Angriff auf Chios.

Stück 92.

[**Kurd — über die verschiedenen Gebiete des Dramas**] siehe K. 401.

[*The same genius — — — a cruel man.*] Eschenburg hat die Übersetzung Lessings, und zwar zunächst bis L.-M. S. 387 wörtlich abdrucken lassen. (Bei ihm Band II, pag. 42—50.)

[**Avare**] siehe K. 182 f.

[**Racine's Nero**] Hauptperson in der Tragödie Britannicus. Vergl. K. 370.

[**Die Verse der Horazischen Dichtkunst**] stehen Ars poetica v. 317 u. 318: „Das Beispiel des Lebens und der Sitten heiß ich den tüchtigen Nachahmer im Auge haben und von da die Stimme der Wahrheit entlehnen.“ — Eine weitere Besprechung findet diese Anmerkung K. 413.

[**Der Geizige des Molière,**] 1668 hervorgegangen aus der Aulularia (Goldtopf) des römischen Lustspieldichters Plautus, vereinigt in der Hauptperson alle Thorheiten, zu welchen der Geiz nur immer verleiten kann. Aber gerade dadurch schafft er, wie Kreyssig in seiner Geschichte der franz. Litteratur richtig bemerkt, „statt eines lächerlichen Menschen eine unglaubliche Karikatur. Ein erfahrener Wucherer, der seinen Geldkasten vergräbt, ein Mann, der nicht zwei brennende Lichte im Zimmer leiden mag, der ohnmächtig wird, wenn sein Koch ihm den Küchenzettel eines mäßigen Abendbrots vorträgt — und dieser selbe Mann im Besitz von Kutschpferden, eines Intendanten und zum Überfluß sterblich verliebt in ein armes Mädchen und Nebenbuhler seines Sohnes — das sind Farben, die sich in dem Porträt einer einzigen Person nicht vertragen.“

[**angesehen**] wird von Lessing und Zeitgenossen als Konjunktion = da, weil, zumal da, gebraucht und entspricht dem französischen vu que, considérant que — in Ansehung daß, in Anbetracht daß . . .

Stück 93.

[**Apollodorus,**] ein Erzgießer aus Athen, der sich vornehmlich durch Porträtstatuen von Philosophen auszeichnete, obschon er selbst mit seinen Arbeiten stets unzufrieden war. Diesem Unmut wollte der Bildhauer Silanion (Schüler des Praxiteles um 325 v. Chr.) in dem Bildnisse Ausdruck geben, das er vom Apollodor in Erz goß. Die Übertreibung des Unmuts rief das Urteil des Plinius[1] hervor: „Nicht einen Menschen bildete er aus Erz, sondern den Zorn selbst.“

[**Le Brun's Buch von den Leidenschaften**]: Charles le Brun (Lebrun), geb. 1619 zu Paris, gest. daselbst 1690, ein berühmter von Ludwig XIV. hoch begünstigter Maler, hat nicht nur eine gewaltige Masse von Bildern, die freilich stark theatralisch mehr dem Pompe des großen Königs als dem wahrhaft Schönen huldigen, sondern auch einige theoretische Schriften hinterlassen. Dazu gehört seine „Abhandlung über die Gesichtsbildungen“ (Traité sur les physionomies) und, wie Lessing übersetzt, sein „Buch von den Leidenschaften“ (Discours sur les expressions des passions de l'âme). Es sollte diese Schrift ein sicherer Wegweiser für die Eleven der Königl. Maler- und Bildhauer-Akademie sein, deren Direktor er war. Lebrun unterschied in seinem Buche nach dem Beispiel der Alten zwei Arten von Leidenschaften, einfache und zusammengesetzte, von denen die ersteren auf dem Begehrungstrieb (appétit concupiscible), die andern auf der Reizbarkeit (appétit irascible) beruhen. Ferner wird hervorgehoben, daß zunächst die Augenbrauen, sodann die Augen, der Mund, die Nase, die Wangen die Leidenschaften ausdrücken, und in dieser Reihenfolge wird stets der Ausdruck der einzelnen Leidenschaft geschildert und durch Kopf-Skizzen erläutert. Von letzteren liegt mir eine Kopie in Kupferstich von P. Zancon u. a., herausgegeben von Suntach vor, und kann man aus derselben das Unnatürliche eines solchen

[1] Plinius, Cajus Secundus, geb. 23, gest. 79 nach Chr. beim Ausbruch des Vesuv, war unter Claudius und Vespasian als Soldat und Staatsmann thätig und widmete sich ganz besonders mit rastlosem Fleiß den vielseitigsten Studien. Redendes Zeugnis geben davon die 37 Bücher seiner Historia naturalis (Naturgeschichte), in welcher er auch der Geschichte der Kunst bedeutende Abschnitte zuwies. (Deutsche Übersetzung von Strack. 3 Bände 1855.)

schablonenmäßigen Verfahrens trotz mancher Naturwahrheit fast bei der Darstellung jeder einzigen Leidenschaft erkennen. — Goethe, der nach diesen „sogenannten Affekten“ von Le Brun zeichnen lernen sollte, nennt sie in „Wahrheit und Dichtung“ (Werke Bd. 20 S. 136) Zerrbilder.

[Theophrast] geb. um 390 v. Chr. auf Lesbos, gest. in sehr hohem Alter zu Athen, war ein Schüler des Plato und Aristoteles und zeichnete sich als Philosoph und Redner so aus, daß Aristoteles ihn zu seinem Nachfolger als Haupt der peripatetischen Schule ernannte. Von seinen Schriften sind nur einzelne auf uns gekommen, von denen am meisten die „Charaktere“ d. h. Sittengemälde genannt werden, welche oft ins Komische und Satirische übergehn. Wir haben dieselben bereits bei seinem französischen Nachahmer La Bruyère K. 188 erwähnt.

[Ben Jonsons:[1] Jedermann aus seinem Humor] »Every man out of his humour,« zuerst aufgeführt 1599, besteht aus einer Reihe von Scenen, in welchen bei sehr wenig Handlung die einzelnen Personen mit ihren „Humors“ in satirischer Weise geschildert werden.

Da ist Asper ein scharfsinniger und freimütiger Mann, der die Mißbräuche der Welt ohne Furcht unaufhörlich tadelt; ferner Macilente, ein wohlunterrichteter, durch Studien und Reisen gebildeter Mann, der aber, weil seine Bestrebungen äußerlich nicht die gewünschte Anerkennung finden, von Neid verblendet ist und kein Glück bei anderen sehen kann. Außerdem Puntervolo, ein eitler, prahlerischer Ritter, voll Sonderbarkeit in Rede, Betragen und Kleidung. Neben ihm ist Carlo Buffone ein ordinärer Possenreißer, der schneller als Circe durch absurde Gleichnisse jedem eine häßliche Gestalt geben kann. Er ist außerdem sehr stark im Sektschlucken und stets zotig in seiner Unterhaltung. Desgleichen ist Fastidius Briske ein zierlich affektierender Höfling, höchst modern gekleidet, der sich vor dem Spiegel im Grüßen übt, mit der Gunst aller möglichen Damen und dem Umgange vornehmer Männer prahlt und dabei genial im Geldborgen ist. Ferner Deliro ein wohlhabender Bürger, der närrisch in seine Frau verliebt ist, mehr den schüchternen Liebhaber als den Gatten spielt und stets ihre Ungnade fürchtet, während Madame Fallace, eine Zierpuppe, eigensinnig und verdreht, in den Höfling verliebt ist und nur nicht Courage hat, dem dienstbeflissenen Gatten untreu zu werden. — Von den anderen Gestalten nennen wir noch den menschenfeindlichen Grobian Sordido, dessen Glück schlechtes Wetter bildet, der bei gesegneter Ernte weint und um

[1] Vergl. K. 112. Über „Ben Jonson als Lustspieldichter“ siehe Archiv für neuere Sprachen Band XLVI. Heft 4. 1870.

nichts anderes als um Hungersnot betet. Sein Sohn Fungoso ist ein liederlicher Student und sucht seinem Vater die Mittel abzupressen, sich wie ein Höfling zu kleiden. Endlich ist Shift ein prahlerischer Gauner, der bei allen Affairen eine Hauptrolle gespielt haben will. — Nachdem so die einzelnen Personen sich in ihren Charakteren oder Humors gezeigt haben, läßt der Dichter sie dieselben schließlich aufgeben und vernünftig werden, z. B. Sordido hängt sich aus Verzweiflung über das schöne, eine gute Ernte versprechende Wetter auf, hört noch, wie die Bauern ihn verfluchen, wird aber von denselben abgeschnitten und bekehrt sich. Sein Sohn Fungoso wird durch Einsperrung von der Verschwendung und Modesucht geheilt; Shift bekennt aus Furcht, daß alle seine früher erzählten Großthaten erlogen sind, und Deliro wird dadurch von der Affenliebe zu seiner Frau geheilt, daß er dieselbe ihre Zärtlichkeit auf Briske verschwenden sieht. — So wird bei allen der Wandlungsprozeß vollzogen. —

[*Every man in his humour,*] jedermann in seinem Humor, aufgeführt 1598, ist wie das vorige Lustspiel teils in Versen, teils in Prosa geschrieben und in 5 Akte eingeteilt.

Der Inhalt ist folgender: Kaufmann Kitely, noch nicht lange verheiratet, ist lächerlich eifersüchtig, besonders seitdem sein Schwager Wellbred bei ihm wohnt und in sein Haus eine Schar von Herren aller Art zieht. Zu diesen gehören z. B. Kapitän Bobadill, ein renommistischer Windbeutel, der durch seine genialen Beteuerungen (z. B. „bei Pharaos Fuß ꝛc.") und durch seine angebliche Fechtkunst zu imponieren sucht, sich aber trotzdem ruhig in sein Schicksal fügt, als er durchgeprügelt wird; ferner Herr Matthew, ein Tölpel, der durch brockenweis gestohlene und dann sinnlos zusammengeflickte dichterische Produkte glänzen will. Einst sendet auch Herr Wellbred eine Einladung an den jungen Herrn Knowell, einen sehr gesitteten, jungen Mann. Der Brief fällt durch die Dummheit des Boten in die Hände des Vaters, der nach dem in toller Laune abgefaßten Schreiben nur vermuten kann, daß sein Sohn in eine sehr liederliche Gesellschaft geraten ist, und beschließt, ihn in derselben zu beobachten. Der schlaue Diener Brayne-Worme hat dies gemerkt und wird nun, als abgedankter Soldat verkleidet, im Dienste des Alten der Schutzgeist des Sohnes. Dieser verliebt sich inzwischen nicht in die Frau des eifersüchtigen Kitely, sondern in dessen Schwester, und es gilt nun, Kitely aus dem Hause zu bringen, damit sich die Liebenden aussprechen können. Nach einem mißglückten Versuche, ihn beim Friedensrichter aufzuhalten, schickt ihn der junge Knowell in das Haus des Wasserträgers Cob, wo, wie er behauptet, sich Frau Kitely mit einem begünstigten Liebhaber befindet. Ebendahin hat der Schalk aber auch Frau Kitely unter ähnlicher Vorspiegelung dirigiert, und Brayne-Worme hetzt den alten Knowell gleichfalls dorthin, weil sich daselbst sein Sohn mit einem galanten Frauenzimmer befände. So ist die überflüssige Gesellschaft entfernt, und die Liebenden finden Gelegenheit, ein festes Bündnis zu schließen. Natürlich bleibt der Skandal vor dem Hause des Wasserträgers nicht aus, und endlich wendet sich die ganze Gesellschaft an den Friedensrichter Clement. Der, ein altes lustiges Haus, erkennt bald den Schwindel; das verlobte Paar wird

herbeigeholt, die entzweiten Parteien versöhnen sich, und auch dem Diener werden die Streiche verziehn. —

In dem ersten dieser Stücke läßt nun Ben Jonson den oben erwähnten Asper im Vorspiel die Erklärung des Wortes Humor[1] geben, welche Lessing citiert, und die in der Übersetzung lautet: „Wenn eine einzige eigentümliche Eigenschaft so vom Menschen Besitz nimmt, daß sie alle seine Neigungen, Gemütsbewegungen, seine Gesinnungen und geistigen Kräfte an sich zieht, derart, daß sie in ihrem Zusammenströmen alle nach einer Richtung fließen, so mag diese fürwahr Humor genannt werden. Aber daß ein Strolch[2] durch das Tragen einer bunten Feder oder der dreifach getürmten Halskrause, eines hellen Schuhbandes oder des Schweizerknotens auf seinen französischen Kniebändern auch einen „Humor" beanspruchen sollte, — o das ist mehr als lächerlich!

[Randolph,][3] Thomas, engl. Dichter, geboren 1605 zu Daintry, Pflegesohn von Ben Jonson, gestorben nach einem ausschweifenden Leben 1634, war Mitglied des Trinity-Kollegs in Cambridge und hat außer „Gedichten" (Poems) einige Trauerspiele und Komödien gedichtet. Unter den letzteren bekundet sich sein Musenspiegel (The Muse's Looking-Glass) ganz als eine Nachahmung der Dichtungen seines Pflegevaters. — Dieser Musenspiegel (5 Akte in freien Versen) handelt über den sittlichen Wert oder Unwert des Theaters und führt zwei puritanisch gesinnte Leute, Herrn Vogel, einen Schmuckfeder-Verkäufer, und eine Frau Blumenthau, Kurzwarenhändlerin, auf die Bühne, welche gegen das Theater eingenommen sind und doch ihre Waren an Schauspieler verkaufen. Ein Schauspieler Roscius übernimmt es, sie zu bekehren, und führt ihnen zunächst die extremen Charaktere der Tragödie und Komödie vor. An denselben sollen die Menschen im Theater lernen; es wird ihnen gleichsam ein Spiegel vorgehalten,

---

[1] Wir erinnern daran, daß auch Shakespeare den Mißbrauch geißelt, der mit dem Worte Humor zu seiner Zeit getrieben wurde. Am komischsten z. B. geschieht dies in den „Lustigen Weibern von Windsor", in denen der Begleiter Falstaffs, Nym, dies Wort fortwährend anbringt und vom Humor der Rache, vom Humorsbriefe, vom Humor des Stables, vom schoflen Humor u. s. w. u. s. w. spricht.

[2] rook eigentl. Saatkrähe, dann Gauner, Betrüger ꝛc.

[3] Lessing erwähnt diesen engl. Dramatiker: Werke IV, 324 f. (ed. Lachmann.) — Die von mir benutzte 5. Ausgabe erschien Oxford 1668.

in welchem sie die menschlichen Schwächen, Gebrechen, Laster 2c. erkennen. Die Mitte zu halten ist das Richtige; und darum führt die mediocritas (die Aristotelische *μεσότης*) als Mutter der Tugenden zuletzt ihre Töchter in einem Tanze auf, und Herr Vogel und Frau Blumenthau sind bekehrt und wollen nunmehr oft ins Theater gehn.

[**Ich habe Exempel davon fleißig gesammelt.**] Wir finden ein solches im „Philologischen Nachlaß" (Werke XI E. A. Seite 342), wo Lessing den Charakter des Artabazus in Xenophons Cyropädie als einen solchen bezeichnet, der — obschon antik — doch vollkommen das Individuelle hat, was die Engländer Humor nennen.

[**Die Franzosen können** *humour* — —.] Sie haben deshalb auch das englische Wort zur Bezeichnung des ihnen eigentlich fehlenden Begriffes in ihre (wissenschaftliche) Sprache aufgenommen und sprechen von dem humour des Anglais, des Allemands etc.

Stück 94.

[**Die 2. Stelle**] des Hurdschen Werkes steht, und zwar mit den Lessingschen Worten, in der Übersetzung von Eschenburg I, 226—232 und ist eine Anmerkung zu der bereits S. 408 erwähnten Stelle aus der Ars poetica des Horaz v. 317 f. — Hier wird noch auf Vers 309 ff. zurückgegriffen, in denen es heißt: „Für den richtigen Ausdruck ist einsichtsvolle Erkenntnis Ausgang und Quelle; das können dir die Sokratischen Schriften beweisen; dem Wohlerkannten folgt das Wort von selbst."[1]

[*ad veritatem vitae propius accedere*] „an die Wahrheit des Lebens herantreten" d. h. lebenswahr darstellen. Cicero freilich meint in der citierten Stelle (De oratore I, Cap. 51), daß es die nächste Aufgabe des Redners sei, auf die Leidenschaften des Volkes oder auf das Gemüt des Richters zu wirken, und sich nicht an die Philosophen zu kehren, welche dies für ein Verbrechen erklären und sich durch Maßhalten „der Wirklichkeit zu nähern" empfehlen.

[1] Scribendi recte sapere est et principium et fons;
Rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae.
Verbaque provisam rem non invita sequentur.

[*Nec enim Phidias etc.*] Bei Cicero in der angeführten Stelle, Orator Cap. 2 steht statt des Namens: ille artifex. — Er will nämlich dem Brutus, an welchen er seine Schrift: „Der Redner“ richtet, zeigen, daß es ihm auf das Ideal des Redners ankomme. Das wirklich Gegebene könne stets übertroffen werden, und deshalb könne man sich köstlichere Bildwerke denken als die bisher nicht erreichten des Phidias; „denn auch dieser Künstler schaute nicht etwa auf ein lebendes Vorbild, als er die Statue des Zeus oder der Minerva schuf, sondern seinem Geiste schwebte das Ideal der Schönheit vor; auf das schaute er unverwandt, und das suchte er durch künstlerische Nachahmung zu erreichen.“ —

[**Gegen die Geschichte genommen.**] Diese wie die gleich darauf folgende aus dem 9. Kapitel der Poetik des Aristoteles entnommene Stelle ist bereits K. 68 f. in der Übersetzung wiedergegeben und besprochen.

[Σοφοκλῆς ἔφη —] Ueberweg übersetzt diese Stelle aus dem 25. Kapitel der Poetik: „Wie auch Sophokles sagte, er stelle die Personen in einem solchen Charakter dar, in welchem der Dichter sie erscheinen lassen müsse, Euripides dagegen in einem solchen, wie sie ihn wirklich zu tragen pflegen.“ In der Anmerkung fügt der Übersetzer hinzu: „Der wesentlichste Unterschied zwischen dem Kunststile des Sophokles und des Euripides ist hiemit auf das treffendste bezeichnet: Euripides zeichnet Charaktere, die der gemeinen Wirklichkeit näher bleiben, Sophokles solche, die sich durch Reinheit und Adel der Gesinnung entschiedener über das Gewöhnliche erheben. Mit andern Worten: Sophokles dichtet mehr idealistisch, Euripides mehr realistisch.“ —

Stück 95.

[**Die Electra**] des Euripides im Vergleich zu der des Sophokles ist K. 202 behandelt worden. — Die citierte Stelle, welche übri[illegible] im 2. und 3. Verse nach neuerdings aufgenommenen [illegible] bedeutend abweicht, beginnt bei Euripides v. 270; bei [illegible] stehn die Worte der Elektra Vers 1287 ff.

[*In calling the tragic character* — —.] Diese Stelle befindet sich in der 2. Abhandlung „Über die verschiedenen Gebiete der dramatischen Poesie“ und wird von Eschenburg Seite 44 im Zusammenhange übersetzt: „Ebenso unterscheiden sich die Schildereien der beiden Gattungen des Drama, woraus denn erhellet, daß, wenn ich den tragischen Charakter partikular nenne, ich bloß sagen will, daß er die Art, in welche er gehört, weniger vorstellig macht als der komische; nicht aber daß das, was man von dem Charakter zu zeigen für gut befindet, es mag nun so wenig sein, als es will, nicht nach dem Allgemeinen entworfen sein sollte.“ Daß Eschenburg bei seiner Übersetzung Lessings Ausdrücke benutzt, liegt auf der Hand.

[*Fermenta cognitionis*] = Anregung zu weiterem Nachdenken. (fermentum eigentlich: Sauerteig.)

Stück 96.

[**Die Brüder des Herrn Romanus**] sind bereits K. 325 ff. in ausführlicher Analyse besprochen worden.[1] Ebendaselbst finden sich Notizen über den Verfasser, und über Donat.

[**Die Anmerkung, welche Donatus — macht**] steht in seiner Vorrede zu den Brüdern des Terenz, bei Westerhov I, pag. 639. „Man sagt, daß dieses Lustspiel von denen des Terenz an zweiter Stelle aufgeführt sei, weil damals noch der Name des Dichters ziemlich unbekannt war. Daher habe man auch den Ausdruck gebraucht: „die Adelphen des Terenz“ und nicht „des Terenz Adelphen,“ weil eben noch mehr der Dichter durch den Namen des Stückes, als das Stück durch den Namen des Dichters empfohlen wurde.“ —

[**polirte Völker**] = gebildete Kultur-Völker. Der Ausdruck

---

[1] Es wurden übrigens nicht „Die Brüder“ sondern „Nanine“ und „der unvermutete Ausgang“ gegeben (so Boxberger und Redlich). S & T (S. 562) vermuten, daß Lessing absichtlich den 52. Abend mit dem 62. (Dienstag den 11. August, an welchem „Die Brüder“ wirklich aufgeführt wurden) verwechselt habe, um sein Versprechen zu erfüllen und nochmals weitere Mitteilungen über das Stück des Romanus machen zu können.

polierte kommt bei uns wohl nicht in dieser übertragenen Bedeutung, wie im Französischen vor.

[**von den Stücken des Menander sagt Plutarch**] nämlich in der bereits S. 320 erwähnten „Vergleichung des Aristophanes und des Menander,“ welche nur in einem Auszuge auf uns gekommen ist. In der genannten Ausgabe von Reiske steht unsere Stelle Tl. IX, pag. 390.

[**ein Geschlecht von Kritikern —.**] Lessing wendet sich hier gegen das jugendlich-revolutionäre Gebaren innerhalb der deutschen Litteratur, welches etwa mit dem Jahre 1768 beginnt und unter dem Namen der Sturm- und Drang-Periode bekannt genug ist. Der Engländer Young war in seiner Schrift:[1] „Über den Geist der Originalwerke“ vorangegangen und hatte stark genug die alleinige Berechtigung des Genies hervorgehoben, hatte jede Nachahmung, jede Regel verworfen und alles Heil nur in der Originalität gefunden. Lessing selbst hatte zunächst in den „Litteraturbriefen“ (1764), sodann im Laokoon (1766) gegen allen Schulzwang und gegen jede unnatürliche Fessel gekämpft, und in denselben Gedankenkreisen bewegte sich, nur maß- und formlos jede Schranke vernichtend, die deutsche Jugend; ein Gerstenberg z. B., der in den „Briefen über Merkwürdigkeiten der Litteratur“ (1766—1770) ein beredter Stimmführer der sog. Originalgenies wurde, desgleichen Herder, der in seinen „Fragmenten“ (1767) in der ihm eigentümlichen poetisch begeisterten Form bereits die Quellen zur Erweckung des Genies zu eröffnen bemüht war u. s. w. u. s. w.[2] — An der vorliegenden Stelle denkt Lessing, wie wir zu L-M 416 noch besonders zeigen werden, an die genannte Schrift von Young, und sodann an den Kritiker, welcher unter der Chiffer Stl. in der von Klotz herausgegebenen Deutschen Bibliothek der schönen Wissenschaften die Dramaturgie recensierte. Dieser sagt nämlich im 3. Bande der genannten Zeitschrift (Stück 9. — Halle 1769), er hätte es lieber gewünscht, wenn Lessing Theater-Direktor geworden wäre, denn das monarchische Scepter seiner Kritik könne unser in zartem Alter

[1] Ein Brief, betitelt: On original composition.

[2] Ausführliches über die Periode der Original-Genies in den Litteraturgeschichten von Gervinus Tl. IV, 376—546. Hillebrand II, 265 bis 464 u. a. m.

befindliches Theater noch nicht ertragen u. s. w. u. s. w. — Im letzten Stücke kommen wir auf diese Recension nochmals zurück. —

[**Raisonniren**[1] **ist leichter, als selbst erfinden.**] Gegen derartige Aussprüche empfindlicher Schriftsteller wendet sich Lessing in dem kleinen Aufsatze: „Der Recensent braucht nicht besser machen zu können, was er tadelt“ (Werke XIa. 407 ff.) und sagt u. a., er dürfe doch eine Suppe versalzen nennen, auch ohne selbst kochen zu können!

[**und glauben verthan zu haben**] = alles geleistet zu haben, was man verlangen kann. In dieser uns nicht mehr geläufigen Bedeutung steht „verthan haben“ auch St. 79 (K. 361) und erklärt sich hier durch den Gegensatz: „Ein Dichter kann viel gethan, und doch damit nichts verthan haben.“ —

[**Woher die Regel. . . .**] An dieser Stelle erkennt man die Nachwirkung des Studiums der Schriften des Engländers Hurd (siehe K. 401). In der dort genannten 2. Abhandlung „Über die verschiedenen Gebiete des Dramas“ zählt Hurd nämlich die besonderen Umstände auf, worin die Tragödie und die Komödie von einander abweichen, und sagt bei dieser Gelegenheit: „Die Komödie thut bessere Wirkung, wenn die Scene einheimisch, die Tragödie meistenteils, wenn sie ausländisch ist.“ Dann folgt die auch von Lessing übersetzte Stelle aus Pope. Hurd citiert dieselbe: Pope's Works Vol. IV, pag. 185. Dort steht sie in der mir vorliegenden engl. Ausgabe nicht, und habe ich sie überhaupt nicht auffinden können. (S & T auch nicht.)

Stück 97.

[**Aristoteles hat schon angemerkt**] Poetik cap. 9.

[**Die Perserinnen des Aeschylus.**] Alle Ausgaben von der ersten bis auf Gödeke, Hempel und Boxberger (Grote) geben ohne weitere Bemerkung die Femininform, während die Perser des griechischen

[1] Raisonniren, resoniren, beide Formen stehen wenige Zeilen von einander in der Originalausgabe. Lachmann und Maltzahn haben diese doch nur zufällige Inkorrektheit beibehalten.

Dichters gemeint sind.[1] Das ist jenes patriotische Drama, welches in mächtigen Tönen, einer Kantate vergleichbar, wie Haupt es in seiner „Vorschule“ Seite 13 bezeichnend nennt, die Wehklage des zu Boden geworfenen Perserreichs und damit also den Ruhm Griechenlands und vor allen Athens erschallen läßt. Persische Greise, Fürsten des Landes, bilden den Chor; sie harren gespannt auf Kunde von dem Geschick ihres Königs Xerxes, der ausgezogen ist, um den Darius zu rächen; sie versuchen auch, den ahnungsvollen Traum der Königin-Mutter, Atossa, günstig zu deuten, aber der Bote naht und berichtet von der Niederlage bei Salamis! — Den Gefallenen wird ein Totenopfer dargebracht, und der Schatten des Darius steigt aus dem Grabe, um an der Klage Anteil zu nehmen, das Unglück als gerechte Folge des Hochmuts zu bezeichnen und Atossa aufzufordern, den Sohn vor allzu unmännlicher Verzweiflung zu bewahren. Xerxes bedarf solcher Trösterin, denn den Schluß der Tragödie bildet nach seinem Erscheinen ein langes, immer aufs neue von ihm hervorgerufenes Klagelied des Chores. — — Wenn Lessing mit Bezug auf diese Tragödie besonders hervorhebt, daß die griechischen Dichter auf Sitten und Kostüme fremder Völker keine Rücksicht nahmen, so geben wir ihm gewiß in der Hauptsache recht, erinnern aber dennoch daran, daß in den Persern Äschylus immerhin orientalischer Auffassung folgt, wenn er die Königin im höchsten Pomp und Glanz erscheinen und von den Greisen also begrüßen läßt:

Sieh dort! Wie in Strahlen der Gottheit naht
Sie, die Sonne, die Mutter des Königs uns,
Unsere Königin!
In den Staub werf' ich mich! Laßt ehrfurchtsvoll
Uns alle zugleich
Anbetend im Staub sie begrüßen.

(Übersetzung von Droysen.)

So sprechen in keiner griechischen Tragödie Griechen zu ihrem Herrscher; es sollte eben persisch sein!

---

[1] Übrigens behauptet Dr. R. Boxberger in seiner Ausgabe der Dramaturgie (Kürschner, Deutsche National-Litteratur Band 67, Seite 432), daß Goethe dasselbe Versehen gemacht habe. — So weit ich aber gefunden habe, erwähnt Goethe nur einmal, und zwar Werke XXVII, 218 (Ausgabe in 40 Bden.) dieses Drama des Äschylus, und da steht „Perser“ und nicht „Perserinnen“.

[*Pater esse disce . . .*] Lern' Vater sein von denen, die es wirklich sind! (Akt 1. Sc. 2.)[1]

[**Schimpfet und tobet Demea**] d. h. Lysimon, welcher bei Romanus Akt II, Sc. 7 den Neffen einen liederlichen, ungezogenen bösen Buben nennt, an dem man nichts als Schimpf und Schande erlebt u. dgl. m.

[**den er ein so lüderliches Leben zu führen glaubte etc.**] Man bemerke die auch sonst bei Lessing vorkommende lateinische Konstruktion des Accusativs mit dem Infinitiv. Vgl. Brandstäter, die Gallicismen der deutschen Schriftsprache. Seite 228 f., desgl. Lehmann, Forschung über Lessings Sprache, Abteilung IV; ferner meine Laokoon-Ausgabe (4. Aufl. S. 10 Anmerkung 2), und Eugen Herford, „Über den Accusativ mit dem Infinitiv im Deutschen“ (Programm des Gymnasiums in Thorn. 1881).

[*nam ambos curare — — —*] Für beide sorgen, klingt beinah',
Als forderst jenen du zurück. (Akt I, Sc. 2.)

Stück 98.

[*Illius opera nunc vivo! — —*] — Nur durch seine Hilfe
leb' ich! O das liebe Haupt!
Hat er nicht alles gering geachtet, wo es mir zu nützen galt?
Nahm er nicht Tadel, Schimpf, Vergehn und meine Liebe über sich?
(Worte des Ktesipho. Akt II, Sc. 5.)

[**Die Niederlage bei sich erlaubt**] d. h. ihm gestattet, sich bei ihm niederzulassen, bei ihm zu bleiben.

[*Hoc mihi dolet — —*] Äschinus: Mich schmerzt nur
Dies: fast hörten wir's zu spät; beinahe war es schon
Soweit, daß, ob es Alle wünschten, keiner helfen konnte dir.
Ktesipho. Ich schämte mich. Äsch. Ach, das ist Thorheit, keine
Scham! Um die Kleinigkeit
Fast aus dem Lande gehn! O Schmach! Vor solchem Streich bewahr' uns
Gott!

[*Argentum adnumeravit . . .*] Auf der Stelle zahlt' er uns das
Geld
Und gab 'ne halbe Mine überdies zum Schmaus.
(Worte des Sklaven Syrus. Akt III, Sc. 4.)

[1] Nach der Übersetzung von Th. Benfey (Stuttgart 1837), welche auch bei den übrigen Stellen benutzt ist.

[*utinam quidem* — —] — — — Wollte Gott, daß er
Doch, seinem Wohlsein unbeschadet, sich abmühte dergestalt,
Daß er der nächsten Tage drei sein Lager müßte hüten stets.
(Worte des Ktesipho. Akt IV, Sc. 1.)

[*Rogabit me: ubi fuerim* — —.] Die ganze Stelle aus dem Gespräch des Ktesipho mit seinem Sklaven Syrus, Akt IV, Sc. 1, lautet:

— — — Läg jenes Landgut weiter weg von hier,
Überfiel ihn dort die Nacht, bevor er wiederkommen könnte,
Doch jetzo, sieht er mich nicht dort, so weiß ich, läuft er gleich zurück.
Befragt mich, wo ich war, „den ich heute den ganzen Tag noch nicht gesehn“ —
Was sag' ich? Syrus. Weißt du gar nichts? Kt. Ganz und gar nichts!
Syrus. Desto schlimmer stets;
Habt ihr denn keinen Freund, Gastfreund, Klienten hier? —
Kt. Doch ja! Was hilft's?
Syrus. Dem hättest du gedient.
Kt. Was nicht geschah? So geht's nicht, nein!

Stück 99.

[*Quod proluvium* — —.] Welche Laune? Welche schnelle Schenksucht? (Worte des Micio. Akt V, letzte Scene.) Bald darauf sagt Demea:

[*obsecundare in loco*] (Im Zusammenhange):

Wollt ihr aber lieber, daß, was wegen Jugend minder gut
Ihr erkennet, leidenschaftlich wünschet, wenig überlegt,
Einer tadle und verbess're, sonst willfahre, wo es paßt,
Seht da mich! da dien' ich gerne.

[**Terenz sagt es selbst**] nämlich im Prolog zu den Brüdern, wo die von Lessing auszugsweise citierte Stelle im Zusammenhange lautet:

Synapothneskontes heißt ein Stück von Diphilus,[1]
Die Commorientes sind von Plautus draus gemacht.
Im Griechischen raubt ein Jüngling in dem ersten Teil
Ein Mädchen einem Kuppler. Die Stell' ließ Plautus nun
Unübersetzt: und diese Scene nahm sich der (nämlich Terenz)
Für die Brüder, übertrug sie ganz von Wort zu Wort.

[1] Über Diphilus vergl. die Bemerkung zu K. 323.

[**Donatus sagt — — ausdrücklich**] in der Anmerkung zu Akt II, Sc. 4, V. 11 (Ed. Westerhov). „Menander wollte ihn sterben lassen, Terenz nur fliehen." — Hierbei ist es fraglich, ob die Konjektur Lessings, statt Menander Diphilus zu setzen, stichhaltig oder auch nur notwendig ist. Nach den sorgfältigen Erwägungen Benfeys (Einleitung vor der Übersetzung Seite 939) scheint an der Bemerkung des Donatus nichts zu ändern zu sein.

[**Peter Nannius,**] eigentlich Nanninck (geb. in Alkmaar) 1500, † als Professor der lateinischen Sprache in Löwen 1557, hat eine große Anzahl griechischer und römischer Schriftsteller kommentiert. — In seiner Sammlung vermischter Werke sagt er (V, 10) mit Bezug auf die vorliegende Stelle des Terenz: „Der aufmerksame Leser wolle überlegen, ob statt Menander nicht Diphilus zu lesen sei. Sicher ist teils das ganze Lustspiel, teils das Stück der Fabel, welches hier behandelt wird, wörtlich aus dem Diphilus übersetzt. Da nun das Lustspiel des Diphilus vom „Zusammensterben" den Namen hat, und hier gesagt wird, der Jüngling wollte sterben, was Terenz in fliehen änderte; so bin ich durchaus der Meinung, daß dies dem Diphilus und nicht dem Menander entlehnt sei, und daß der Name des Stückes „Synapothneskontes" von der Absicht herrühre, mit dem Mädchen zusammenzusterben."

[— — *Nam illa, quae antehac.*] Stelle aus dem Gespräch des Micio und Demea (Akt II, Sc. 1).

Micio fragt, was Äschinus gethan habe.

Demea antwortet im Zorn:

Was er gethan hat? Er, der sich vor nichts
Mehr schämt, der keinen fürchtet, sich durch kein Gesetz
Gebunden achtet! .... Alles, was vorher geschehn,
Vergess' ich: — doch was hat er jüngst verübt?
Micio: Was denn?
Demea: Erbrochen eine Thür! Ein fremdes Haus gestürmt;
Das ganze Gesinde durchgeprügelt, und den Herrn
Bis auf den Tod mißhandelt; eine Dirn' entführt,
Die ihm gefiel. Empörend, schreien alle, sei
Die That. Wie viele sagten's mir, wie ich zur Stadt
Kam! Alles Volk spricht jetzt davon!

[**Blaues Wunder**] volkstümlicher Ausdruck für etwas Unerwartetes, das in Erstaunen setzt. Zu vergleichen wäre conte bleu = unglaubliche Erzählung, Ammenmärchen.

Stück 100.

[**Colmann**] bereits als Lustspieldichter S. 77 und als Übersetzer des Terenz S. 391 erwähnt.

[**Donatus sagt nämlich.**] — Mir scheint es unzweifelhaft, daß Lessing in der Erklärung der Worte des Donat: »de nuptiis non gravatur« nicht das Richtige getroffen hat. Donatus macht die betreffende Anmerkung nämlich zu der auch von Lessing übersetzten Stelle (Akt V, Sc. 8). Ego novus maritus etc. „Ich noch heiraten im 65. Jahre!" und gebraucht hier das Wort gravatur doch ganz bestimmt in demselben Sinne, in welchem es wenige Verse weiter von Äschinus angewandt wird: Ne gravare (andere Lesart ne gravere) = Sei uns nicht zuwider, widerstrebe nicht, sträube dich nicht. Hier umschreibt es Donatus durch: ne te difficilem praebeas = zeige dich nicht schwierig. Wie sollte es ihm denn wohl — innerhalb dieses Zusammenhanges — eingefallen sein, das Verbum gravari plötzlich in einer andern Bedeutung (Man fällt ihm mit der Heirat nicht lästig) zu nehmen, die es allerdings haben könnte, obschon das de nuptiis dabei grammatisch Schwierigkeiten bereiten würde? — Colmanns Übersetzung ist demnach gewiß richtig, und Terenz verdient das Lob des Donatus: εὑρητικῶς, denn er hat wirklich einen hübschen Ausweg gefunden, um die Härte zu mildern.

Stück 101—104.

[**Dodsley und Compagnie.**] Es gab allerdings eine englische Verlagsbuchhandlung mit dieser Firma, an deren Spitze der sehr intelligente Freund der Litteratur Robert Dodsley (1703—64) stand (Lessing erwähnt seine Sammlung älterer engl. Dramen mehrfach in der Geschichte der engl. Schaubühne Werke IV, 324 ed. Lachmann und sonst). Hier haben wir es nur mit dem

„verkappten Dodsley“ zu thun, mit einer „erdichteten“ Firma, wie Nicolai in seinem Briefe an Lessing (Berlin 24. Oktbr. 1769. Werke XIII, 192 f.) sie nennt, welche, wie bereits in der Einleitung S. 14 gesagt ist, sich in unverschämtester Weise den Nachdruck der Dramaturgie erlaubte. Diese pseudonymen Buchhändler scheinen mit den Klotzianern in Verbindung gestanden zu haben, wenigstens nimmt der bereits genannte Recensent Stl. im 4. Teil (S. 171 f.) der Deutschen Bibliothek von Klotz die Sache mit dem Nachdruck auffällig leicht, so daß er sie kaum der Rede wert hält.

[*Poeta, cum primum* . . .] „Als der Dichter zum ersten Mal ans Schreiben dachte“ sind die Anfangsworte des Prologs, welchen Terenz seinem ersten Lustspiel Andria voranschickte.

[**Prinzipal's**] siehe K. 19.

[**Ich stand eben am Markte . .**] Anspielung auf das Gleichnis von den „Arbeitern im Weinberge“ Evang. Matthäi 20 Vers 6 und 7. —

[**Ich bin weder Schauspieler noch Dichter.**] Dieses oft genannte Bekenntnis Lessings ist mit aller Vorsicht oder vielmehr mit gewissenhafter Berücksichtigung der Verhältnisse, welche es hervorriefen, aufzunehmen, sonst verführt es, wie auch bereits geschehn, zu einer entschieden falschen Beurteilung der poetischen Begabung Lessings.[1] Danzel a. a. O. II, 1. Seite 217 ff. hat sich eingehend

[1] Soweit freilich hat sich bisher noch niemand verstiegen, als Prof. Dr. Albrecht in Hamburg! Er sagt in dem soeben (Dezember 1890) erschienenen Prospekte zu einem Werke, welches „Lessings Plagiate“ betitelt ist, daß die betreffenden Äußerungen Lessings nicht etwa, wie man dies heutzutage annimmt, Äußerungen der Bescheidenheit oder der Selbstverkennung, sondern ein in einer Stunde der Zerknirschung und des Selbstfraßes abgelegtes, freiwilliges Geständnis Lessings über seine ganze dichterische Thätigkeit sind!! Das will er in 10 Bänden à 30 Bogen nachweisen und somit feststellen, daß Lessing nichts als ein ganz verschmitzter Plagiar war. Ja noch mehr! Er verspricht darzulegen, daß eigenhirnige Gedanken im Lessing überhaupt nicht vorkommen, daß alles, was uns an ihm gefällt, fremdhirniges Erzeugnis ist; daß die dramatischen Werke aus aneinander gereihten litterarischen Diebstählen bestehen, und nichts anderes als Flickendecken sind, zu denen die einzelnen Flicken von überall her entwendet wurden. In Minna von Barnhelm sollen 319, in Miß Sara Sampson 436, in Emilia Galotti 499, in Nathan der Weise 340 dergleichen Fetzen an einander geheftet sein. Aber auch die nicht poetischen Werke sind durch und durch mit Plagiaten durchsetzt! — Kurz — Lessing litt — nach Dr. Albrecht — an einer litterarischen Diebstahlswut (Plagiomanie) und

darüber ausgesprochen, daß unter den Gaben seines Geistes die Kritik am meisten hervorleuchtet, daß er sich deshalb aber an andern Stellen keineswegs selbst das Genie abspricht, und daß er sicherlich kein so großer Kritiker wäre, wenn er nicht so hoch als Dichter stände. Wer das nicht zugiebt, vermag eben nicht die Schönheit seiner „Emilia Galotti" und seines „Nathan" zu würdigen, und begnügt sich mit der landläufigen Behauptung, daß seine Dichtungen nur verstandesmäßige, dem Talente mühevoll abgerungene Arbeiten sind. — Man denke doch auch an die bittere Stimmung, an das schmerzliche Gefühl getäuschter Hoffnung, welche Lessing selbstverständlich erfüllen mußten, als er nach dem Scheitern des Hamburgischen Theaterunternehmens, unter dem Druck teils unverständiger, teils gehässiger Beurteilung seine Dramaturgie zum Abschluß zu bringen genötigt war. Da kommt nun so ein boshafter Recensent und meint, er hätte lieber Theaterdirektor werden sollen; manch' anderer wird gewiß gesagt haben, er hätte als Theaterdichter der Entreprise sehr viel mehr Nutzen schaffen können, und schließlich will noch gar eine junge Generation, die er eigentlich selbst herangebildet hat, ihm den Wert der Kritik herabsetzen. Da tritt er für die letztere, für seine Lebensaufgabe,

fälschte mit Wollust!! . . . . Vor solchen Ausbrüchen sittlicher Entrüstung steht der Lessing-Verehrer und besonders der im Dienste Lessings arbeitende Kommentator zunächst verblüfft und scheinbar ratlos, wenn er die ersten beiden bis jetzt erschienenen Lieferungen des genannten Werkes durchblättert. Er staunt über die kolossale Belesenheit des in allen Litteraturen bewanderten gelehrten Verfassers und wird durch manchen Nachweis überrascht. Sieht er aber genauer zu, so erkennt er, daß vieles an den Haaren herbeigezogen ist, und daß das Wesen des Sinngedichtes, um welches es sich bisher nur in dem angestellten „Konfrontations-Verfahren" handelt, gänzlich unbeachtet geblieben ist. Er erkennt in der gewählten Form, dem des Diebstahls bezichtigten Lessing die „bestohlenen" Belastungszeugen gegenüberzustellen, nur den litterarischen Staatsanwalt, und nicht den eigentlichen Förderer der Wissenschaft.

Erich Schmidt hat in einer Anzeige des Albrechtschen Buches (Deutsche Litteraturzeitung. Berlin 13. Dezbr. 1890) sehr Beherzigenswertes in Bezug auf die „Sinngedichte" gesagt; ich werde den Nachweis abwarten, daß auch in Lessings Dramaturgie oder in seinem Laokoon kein eigenhirniger Gedanke vorkommt, und dann erst das Epigramm unterschreiben, welches Dr. Albrecht für alle bereits errichteten und noch zu errichtenden Denkmäler Lessings am Schlusse seines Prospektes vorschlägt:

So lang du lebtest, stahlst du weit und breit;
Du stahlst dir schließlich die Unsterblichkeit!

Einstweilen halte ich es für frivol!

in die Schranken und stellt lieber seine dichterische Thätigkeit in den Schatten, als daß er jener etwas von ihrem Glanze und ihrer Würde nehmen ließe. Youngs obengenannte (Seite 416) kleine Schrift „Über den Geist der Originalwerke“ muß vor ihm gelegen haben; da heißt es ausdrücklich: „Die ohne Regel und durch sich selbst entstandene Schönheit und Vortrefflichkeit, der Prüfstein des Genies, liegt außer den Schanzungen des Herkommens und den Gesetzen der Gelehrsamkeit; diese überspringt das Genie. Die Regel ist eine Krücke, notwendig zwar zur Stütze für den Lahmen, ein Hindernis aber für den Gesunden.“[1] Daher Lessings Empfindlichkeit, die in dem Ausspruche gipfelt: Ich bin ein Lahmer, den eine Schmähschrift auf die Krücke unmöglich erbauen kann.

[**Farben verquisten**] vielleicht verwandt mit dem volkstümlichen verquasen = verplempern. Nach Sachs (Dictionnaire) ist es das Gotische fraquistjon, welches Äste abschneiden bedeutet (?).

[**Goldoni**] siehe K. 75.

[**De la Casa und der alte Shandy**] sind Personen aus dem weltberühmten, unvollendeten Roman des englischen Humoristen Sterne: „Leben und Meinungen des Tristram Shandy“ (1759—1767).[2] Der alte Shandy, so wird uns in dem von Lessing citierten Kapitel erzählt, arbeitete an einer Erziehungslehre für seinen Sohn mit so großer Sorgfalt und kritischer Peinlichkeit, daß er fast mit dem Erzbischof von Benevent, Johann della Casa, zu vergleichen war, welcher beinahe 40 Jahre zu einem ganz kleinen Werke »Galateo«[3] gebrauchte. Er rückte täglich kaum um $1^1/_2$ Zeilen vor, „„weil er der Meinung war, (und nun kommt die Stelle, welche Lessing nur im Auszuge giebt) daß, so oft ein Christ sich hinsetze, ein Buch zu schreiben, nicht zu seinem eigenen Zeitvertreibe, sondern in der lauteren Absicht, es durch den Druck zu

---

[1] Vergl. Hettner, Geschichte der engl. Litteratur Seite 456; auch Gervinus, Litteraturgeschichte IV, 392. — Borberger citiert: Litteraturbriefe XII, S. 327, wo es heißt: „Young sagt, die Regeln sind Krücken, welche nur der Kranke gebraucht, der Gesunde hingegen wegwirft.“

[2] Vergl. Hettner, Geschichte der engl. Litteratur Seite 506 ff.

[3] Giovanni della Casa (1503—1556) gehört zu den gewandtesten Schriftstellern Italiens und ist besonders durch die oben genannte Schrift: Galateo, ovvero de' Costumi, eine Art Komplimentier- und Sittenbuch, bekannt geworden.

veröffentlichen, seine ersten Gedanken immer Versuchungen des Bösen wären."" Das steigere sich bei Schriftstellern von ehrwürdigem Charakter und hohem Stande, und somit sei ein Autor einem Kriegsmanne zu vergleichen, der fortwährend dem Feinde Widerstand leisten müsse. „„Meinem Vater behagte nun diese Theorie des Johann della Casa ganz außerordentlich, und wäre sein Glaube dabei nicht ein wenig in die Enge gekommen, so hätte er zehn der besten Äcker vom Gute Shandy darum gegeben, daß er sie selbst erfunden hätte."" — Er glaubte aber nicht an den Teufel im kirchlichen Sinne, und „„weil er nicht die Ehre haben konnte, sich zu dieser Lehre im buchstäblichen Sinne zu bekennen, so begnügte er sich mit dem allegorischen,"" und so oft seine Feder etwas stätisch wurde, rühmte er den tiefen und gesunden Sinn, der in der parabolischen Hülle des erzbischöflichen Ausspruchs stecke, und pflegte dann zu sagen: „„Vorurteil der Erziehung, das ist der wahre Satan u. s. w.""

[**Casaubonus,**] Isaak, geb. 1559 zu Genf, schon 1582 Professor daselbst, dann in Montpellier und Paris, später in London, wo er 1614 starb, ein gründlicher Gelehrter und Kritiker, der zahlreiche griechische und römische Schriftsteller, unter andern auch den Athenäus kommentiert hat. In der von Lessing citierten Anmerkung zu diesem Schriftsteller sagt er nun: „„Unter Didaskalie ist eine Schrift zu verstehen, in welcher auseinandergesetzt wird, wo, wann, wie und mit welchem Erfolge ein Stück aufgeführt worden ist. — Wie sehr die Kritiker durch diese ihre Bemühung den Chronologen zu Hilfe kommen, das werden allein diejenigen würdigen, welche wissen, auf wie spärlichen und schwachen Grundlagen diejenigen fußten, die zuerst an eine Feststellung der flüchtigen Zeitereignisse dachten. Das hat ohne Zweifel Aristoteles ganz besonders im Auge gehabt, als er seine Didaskalien verfaßte."" — Zur Erklärung des letztern Wortes fügen wir noch hinzu, daß es ursprünglich alle Bemühungen bezeichnete, welche die dramatischen Dichter in Athen auf die Einübung des Chors und der Schauspieler verwandten. Sodann wurde es von der Aufführung selbst und dem Verzeichnis der Wettkämpfe gebraucht, welche die dramatischen Dichter bei denselben unter einander hatten. Zunächst auf einzelnen Tafeln verzeichnet, wurden diese Didaskalien später

gesammelt und von Aristoteles zuerst in einer besondern Schrift — gewiß mit Erläuterungen versehn — behandelt. — Von den Griechen gingen diese Didaskalien zu den Römern über, wie wir dies aus den zum Terenz vorhandenen (nach Casaubonus: kurz und elegant geschriebenen) ersehn. — Vgl. Pauly, Real-Encyklopädie der klass. Altertumswissenschaft s. v. *Διδασκαλία*.

[**Lione Allacci**] (Leo Allatius) ein gelehrter Grieche, geb. 1586 auf der Insel Chios, lebte in Rom als Professor und Bibliothekar und starb daselbst 1669. Aus der gewaltigen Masse von Schriften aus dem Gebiete der Altertumswissenschaft ist für unsere Stelle zu nennen: Dramaturgia, divisa in sette indici (ein Katalog sämtlicher Dramen, Lustspiele und Tragödien). Rom 1666.

[**Sie sollten jeden Schritt begleiten** —] siehe K. 19, woselbst auch von der Empfindlichkeit der Künstler die Rede ist.

[**Von dem Entstehen — — der Dichtkunst.** Vgl. K. 235. Leider hat Lessing uns nirgends seine Ansichten über die auf uns gekommene Poetik und ihr Verhältnis zu Aristoteles mitgeteilt.

[**Die Elemente des Euklides**] (Stoicheia), das durch strenge Methode ausgezeichnete Werk des berühmten Mathematikers, welcher im Anfange des 4. Jahrhunderts v. Chr. zu Alexandria unter Ptolemäus Soter Geometrie lehrte.

[**Genie — — — — Gährung des Geschmacks.**] Vergleiche das über die sogenannten Originalgenies K. 416 Gesagte.

[**Eine Tonne für . . . . Walfische**] d. i. ein Gegenstand, mit dem sie sich beschäftigen, belustigen können, gleich Walfischen, „„denen man vom Schiffe aus leere Tonnen zuwirft, damit sie mit denselben spielen und auf diese Weise das von ihnen bedrohte Schiff außer acht lassen sollen."" So erzählt schon Sebastian Münster in seiner Kosmographia (Basel 1560 p. 850) und liefert auch eine bildliche Darstellung von diesen Meerungeheuern, denen von den Matrosen eines Schiffes eine Tonne zugeworfen wird, während sie bereits mit zwei andern spielen.[1] Lessing gebraucht

[1] So faßte es auch Herr Stl. auf. Er sagt in der Deutschen Bibliothek ꝛc. von Klotz. Bd. 4, S. 169: „Eine Tonne?" Sie haben uns also ein Spielwerk geben wollen? u. s. w. Stl. nennt übrigens die bildliche Redeweise

in seiner Vorliebe für Bilder und Gleichnisse dieselbe Redeweise im 4. Gespräch zwischen Ernst und Falk. (Werke X, 290) und sagt (Werke XII, 244) in ähnlichem Sinne, nur etwas derber: „Ein Knochen für die kritischen Hunde.“

[**Salzwasser zu Halle.**] Anspielung auf die Salinen daselbst.

[**Herr Stl.,**] der bereits K. 150 als Mitarbeiter an der vom Professor Klotz in Halle herausgegebenen Deutschen Bibliothek der schönen Wissenschaften bezeichnet wurde, (vielleicht aber auch Klotz selbst war) nimmt es mit der Wahrheit nicht sehr genau, und hat an Lessings Kritik allerlei auszusetzen und zu bemängeln. Das erstere sehen wir u. a. daran, daß Stl. in der Überschrift seiner Kritik geradezu sagt: „Hamburgische Dramaturgie. Erster Teil, bei **Lessing** und **Boden** und bei Dodsley u. Comp. mit allergnädigsten Freiheiten.“ Für die andere Behauptung liefert die Recension in jeder Zeile Beweise, und genügen ja auch die von Lessing angeführten Beispiele. — Die „sonore“ Stimme bezieht sich auf Madame Löwen (K. 45), das „Probestück einer andern“ auf Frl. Felbrich (K. 64). — Man vergleiche übrigens die ausführliche, aber im ganzen höchst schwache Rückantwort des genannten Stl., welche er in der Kritik des 2. Teils der Hamburgischen Dramaturgie (Deutsche Bibliothek von Klotz Bd. 4, 151—172; 485—512) zu geben versucht.

[**Die Magd in der Apostelgeschichte**] Cap. 16, v. 16 ff. hatte einen Wahrsagergeist, den Paulus austrieb.

[**Dem Narren nach seiner Narrheit**] ist ein Citat aus der Bibel, Sprüche Salomonis 26, v. 4 und 5.

[**Mit solchen Kälbern pflügen**] = sich solcher Mittel bedienen, Anspielung auf Buch der Richter XIV, 18.

[**Der Nachdruck**] war eine Angelegenheit, welche unsern Lessing bei der Herausgabe seiner Dramaturgie auf das lebhafteste beschäftigte. Er war empfindlich geschädigt durch das schamlose Ver-

---

„Eine Tonne ꝛc.“ ein Herderisch Blümchen. — Boxberger citiert noch Richardsons Grandison, deutsche Übersetzung 1780, II, S. 355; Lohensteins Arminius, 1731, I, S. 84 und ganz besonders das satirische Märchen von Jonathan Swift von der Tonne (für den Walfisch der Politik) 1704. Grosse führt außerdem Kants Anthropologische Didaktik § 13. Band 7. ed. Schubert an, wo es heißt, daß man die Sinnlichkeit überlisten, und, wie Swift sagt, den Walfischen eine Tonne zum Spiel hingeben müsse.

fahren der Dodsley u. Comp. (siehe K. 14) und wollte sich selbst und andern Schriftstellern nachhaltige Hilfe verschaffen. In diesem Sinne entwarf er das in seinem Nachlasse gefundene Projekt für Schriftsteller und Buchhändler „Leben und leben lassen" (Werke XI, S. 208 ff.) und glaubte im Selbstverlage den richtigen Weg gefunden zu haben. Vergleiche auch Lessings Briefe. (Werke XII, 224 f. und 282.) Allerdings fand er dabei nicht die Zustimmung der Buchhändler, und selbst sein Freund Nicolai hebt in seinen Briefen das Unpraktische der Lessingschen Vorschläge hervor, so sehr er auch den Nachdruck verdammt. (Vgl. Werke XIII, 192 f. ed. Lachmann.) — Hiezu gehöriges Material haben in sehr eingehender Weise Danzel-Guhrauer a. a. O. II, Seite 202 ff. gesammelt.

[**Was für einen periodischen Nutzen etc.**] sind Worte aus der mehrfach angeführten Kritik in der Klotzschen Deutschen Bibliothek Bd. III, Seite 42.

[**Nachricht an die Herren Buchhändler.**] Da Lessing ausdrücklich sagt, daß dieser Aufsatz „von Wort zu Wort so lautet", so sind wohl die zahlreichen Verstöße gegen den Sprachgebrauch absichtlich abgedruckt, um den Bildungsgrad der Herren Dodsley & Comp. zu bezeichnen.

[**die nehmlichen Undienste**] = schlechte Dienste, findet sich zwar bei Sachs, ist aber jetzt wohl nur wenig gebräuchlich.

[**ins Stecken geriethe**] Wir sagen jetzt entweder: ins Stocken geraten oder stecken bleiben.

[**höcken und stören**] Ausdrücke, für welche jetzt „höckern und stöbern" in dem Sinne von: hineinpfuschen, hineinmengen gebräuchlicher sind.

[**getreulich nachdrucken — Vertheidigung beifügen.**] Beides haben Dodsley u. Comp. gethan. Sie druckten den gegen sie gerichteten Angriff ab und suchten sich in dem „Intermezzo" zu verteidigen. Letzteres steht auch in der Ausgabe der Dramaturgie Berlin 1805. 2. Teil. S. 408—412, ist aber außerordentlich schwach, indem es die Hauptsache — den Diebstahl — gar nicht berührt und über den Selbstverlag als einen Schleichhandel der Autoren spöttelt.

[**Das bekannte Leibnitzische Projekt**] ist von dem berühmten Philosophen in seinen Briefen an Sebastian Kortholt vom 15. Oktbr. und 19. Novbr. 1715 ausgesprochen. Es verlangt zum Schutze der Gelehrten gegen die Übervorteilung durch die Buchhändler eine »societas subscriptoria,« d. die Vereinigung aller deutschen Gelehrten zur Deckung der Kosten für herauszugebende Werke auf dem Wege der Subskription. Als Haupterfordernis wird dazu die eifrige Thätigkeit eines Mannes bezeichnet, welcher Deutschland bereisen und die Schriftsteller für den Plan gewinnen soll. Die betreffenden Briefe stehen in der Ausgabe von Kortholt (Leibnitii Epistolae ad diversos, Lipsiae 1734) pag. 339 f. und 342. In der Ausgabe von Dutens Opera omnia V, 333 f.

Anhang.

Griechischer Text nebst lateinischer Übersetzung der in der Dramaturgie besprochenen Stellen der Poetik und Rhetorik des Aristoteles nach den Ausgaben der Königl. Akademie (Berlin 1831) und von Firmin Didot. (Paris 1848.)

Poetik.

Cap. 4. *ὥσπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητὴς Ὅμηρος ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὖ, ἀλλ' ὅτι καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν) οὕτω καὶ τὰ τῆς κομῳδίας σχήματα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας· ὁ γὰρ Μαργίτης ἀνάλογον ἔχει, ὥσπερ Ἰλιὰς καὶ Ὀδύσσεια πρὸς τὰς τραγῳδίας, οὕτω καὶ οὗτος πρὸς τὰς κωμῳδίας.* — [K. 404.]

Quemadmodum autem et in gravibus maxime poeta fuit Homerus (solus enim fuit non solum quia bene, sed etiam quia imitationes dramatice fecit), sic et comœdiæ figuras primus submonstravit, non vituperationem sed ridiculum dramate complectens: nam Margites proportionem habet, ut Ilias et Odyssea ad tragœdias, sic et ipse ad comœdias.

Cap. 5. *διαφέρουσιν· ἔτι δὲ τῷ μήκει, ἡ μὲν* (sc. tragœdia) *ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ.* [K. 265.]

Differunt, quod longa est: haec vero (sc. tragœdia) quam maxime conatur sub uno solis ambitu esse aut paulisper variare, cum epopœia indefinita sit tempore.

Cap. 6. *ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ*

Est igitur tragœdia imitatio actionis gravis et absolutæ, magnitudinem habentis, condito sermone, distinctis singulis formis in partibus, agentium nec per narrationem, miseratione ac metu perficiens talium perturbationum purgationem. Dico autem conditum sermonem qui numerum habet et modulationem cantumque; illud

μέλος, τὸ δὲ χωρὶς τοῖς εἴδεσι, τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους. [K. 235. 358.]

ἔστι δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἡ μίμησις· λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων. [K. 242. Anmerkung.]

μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις· ἡ γὰρ τραγῳδία μίμησίς ἐστιν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου καὶ εὐδαιμονίας καὶ κακοδαιμονίας· καὶ γὰρ ἡ εὐδαιμονία ἐν πράξει ἐστί, καὶ τὸ τέλος πρᾶξίς τις ἐστίν, οὐ ποιότης· εἰσὶ δὲ κατὰ μὲν τὰ ἤθη ποιοί τινες, κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαίμονες ἢ τοὐναντίον· οὔκουν ὅπως τὰ ἤθη μιμήσωνται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἤθη συμπεριλαμβάνουσι διὰ τὰς πράξεις. ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγῳδίας· τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἁπάντων. [K. 242.]

πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγῳδία, τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἵ τε περιπέτειαι καὶ ἀναγνωρίσεις. ἔτι σημεῖον ὅτι καὶ οἱ ἐγχειροῦντες ποιεῖν πρότερον δύνανται τῇ λέξει καὶ τοῖς ἤθεσιν ἀκριβοῦν ἢ τὰ πράγματα συνίστασθαι, οἷον καὶ οἱ πρῶτοι ποιηταὶ σχεδὸν ἅπαντες. ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἤθη. [K. 242.]

ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μέν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἐστίν. ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἡ τοῦ σκευοποιοῦ

autem separatim secundum formas, quod nonnulla solis metris absolvuntur, et alia rursus per cantum.

Est autem fabula actionis imitatio; dico enim fabulam hanc compositionem factorum.

Summum vero ex his est factorum compositio. tragœdia enim imitatio est non hominum sed actionum, et vitæ et felicitatis et infelicitatis. Etenim felicitas in actione est, et finis actio quædam est non qualitas; ac sunt quidem secundum mores cujusdam modi, at secundum actiones felices vel contra. Non igitur agunt ut imitentur mores sed propter actiones mores complectuntur; quare res et fabula finis est tragœdiæ, ac finis maximum omnium est.

Ad hæc maxime res, quibus capit animos tragœdia, sunt fabulæ partes, nempe peripetiæ et agnitiones. Praeterea signum est, quod et qui conantur rem poeticam agere, prius possunt dictione et moribus res exquisite tractare quam res componere, ut primi poetæ ferme omnes. ac principium quidem et tanquam animus tragœdiæ fabula est, secundum autem mores

Et apparatus allicit quidem animos, sed maxime est artis expers et minime proprius poeticæ. Nam tragœdiæ vis et sine certamine et sine histrionibus est. Præterea vero potentior est circa fabricam apparatuum ars illius

τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἐστίν. [K. 366.]

qui scenam conficit quam ars poetarum.

Cap. 8. *Μῦθος δ' ἐστὶν εἷς, οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται, ἐὰν περὶ ἕνα ᾖ· πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῷ γένει συμβαίνει, ἐξ ὧν ἐνίων οὐδέν ἐστιν ἕν. οὕτω δὲ καὶ πράξεις ἑνὸς πολλαί εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πρᾶξις.*

Fabula autem est una, non ut aliqui putant, si circa unum sit: multa enim et infinita genere contingunt, ex quibus nonnullis nihil est unum; sed et actiones unius multæ sunt, ex quibus nulla actio est una.

χρὴ οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἡ μία μίμησις ἑνός ἐστιν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησίς ἐστι, μιᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον. [K. 268.]

Oportet igitur ut in aliis imitatricibus una imitatio unius est, sic et fabulam, quoniam actionis imitatio est, et unius esse et hujus totius, et partes constare rerum sic ut transposita aliqua aut ablata diversum reddatur et moveatur totum.

Cap. 9. *Φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο, καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν· εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι, καὶ οὐδὲν ἧττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων· ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὸ καθ' ἕκαστον λέγει· ἔστι δὲ καθόλου μέν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖ' ἄττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη· τὰ δὲ καθ' ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν. ἐπὶ*

Manifestum autem ex iis, quæ disputavimus simul est, non quæ facta sunt dicere, id poetæ officium esse, sed quae possint fieri, eaque quomodo fieri aut probabile sit aut necessarium. Nam rerum scriptor et poeta non metricæ et prosæ usu differunt: possunt enim quæ Herodotus scripsit metris adstricta esse, nec minus foret historia quædam cum metro atque sine metris: sed hoc differunt, quod hic, quæ facta sunt dicit, ille quæ possunt fieri. Quamobrem et magis philosophicum et gravius est poesis quam historia: nam poesis potius generalia, historia autem singularia dicit.

Sunt autem generalia, qualem qualia conveniat dicere vel facere secundum verisimilitudinem vel necessitatem, cui studet poesis nomina personis imponens; singularia autem, quid Alcibiades fecerit aut quid passus sit. — In

μὲν οὖν τῆς κομῳδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν. συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ἐπιτιθέασι, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἰαμβοποιοὶ περὶ τῶν καθ' ἕκαστον ποιοῦσιν.

comœdia quidem hoc jam perspicuum factum est, nam fabulam e probabilibus posteaquam componere cœperunt, jam nomina pro arbitrio imponunt, neque ut jamborum scriptores circa singularia versantur.

ἐπὶ δὲ τῆς τραγῳδίας τῶν γενομένων ὀνομάτων ἀντέχονται. αἴτιον δ' ὅτι πιθανόν ἐστι τὸ δυνατόν· τὰ μὲν οὖν μὴ γενόμενα οὔπω πιστεύομεν εἶναι δυνατά, τὰ δὲ γενόμενα φανερὸν ὅτι δυνατά· οὐ γὰρ ἂν ἐγένετο, εἰ ἦν ἀδύνατα. οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς τραγῳδίαις ἐνίαις μὲν ἓν ἢ δύο νῶν γνωρίμων ἐστὶν ὀνομάτων, τὰ δὲ ἄλλα πεποιημένα, ἐν ἐνίαις δὲ οὐθέν, οἷον ἐν τῷ Ἀγάθωνος Ἄνθει· ὁμοίως γὰρ ἐν τούτῳ τά τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποίηται, καὶ οὐδὲν ἧττον εὐφραίνει. ὥστ' οὐ πάντως εἶναι ζητητέον τῶν παραδεδομένων μύθων, περὶ οὓς αἱ τραγῳδίαι εἰσίν, ἀντέχεσθαι. καὶ γὰρ γελοῖον τοῦτο ζητεῖν, ἐπεὶ καὶ τὰ γνώριμα ὀλίγοις γνώριμά ἐστιν, ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει πάντας. δῆλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητὴς κατὰ τὴν μίμησίν ἐστι, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις. Κἂν ἄρα συμβῇ γενόμενα ποιεῖν οὐθὲν ἧττον ποιητής ἐστιν· τῶν γὰρ γενομένων ἔνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι καὶ δυνατὰ γενέσθαι, καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητής ἐστιν. [K. 9. 143. 398. 414. 417.]

In tragœdia vero impositis jam nominibus maxime utuntur. Causa est, quod credibile videtur, quod fieri potest; atqui quæ facta non sunt, nondum confidimus fieri posse; quae autem facta sunt, fieri posse liquet: non enim facta essent, si fieri non possent. — Verumtamen etiam in tragœdiis, in quibusdam unum vel duo ex notis nominibus sunt, cætera autem ficta, in quibusdam nullum, velut in Agathonis Flore: pariter enim in hoc et facta et nomina ficta sunt et nihilominus oblectant. Quare non omnino quærendum est ut traditis fabulis, in quibus tragœdiæ versantur, hæreamus. Nam est ridiculum hoc quærere, quoniam et nota paucis nota sunt, et tamen delectant omnes. Manifestum igitur ex his poetam esse oportere magis fabularum effectorem quam metrorum, quatenus poëta secundum imitationem est, imitatur autem actiones. Quamvis igitur contigerit facta pangere, nihilominus poeta est. Factorum enim nonnulla nihil prohibet talia esse qualia verisimile est fieri et possibilia esse, secundum quod ille ipsorum poeta est.

Cap. 10. *Εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἁπλοῖ οἱ δὲ πεπλεγμένοι· καὶ γὰρ αἱ πράξεις, ὧν μιμήσεις*

Ac fabularum aliæ simplices sunt aliæ implexæ. Etenim actiones, quarum imitationes fabulæ sunt,

οἱ μῦθοί εἰσιν, ὑπάρχουσιν εὐθὺς οὖσαι τοιαῦται. λέγω δὲ ἁπλῆν μὲν πρᾶξιν, ἧς γινομένης, ὥσπερ ὥρισται, συνεχοῦς καὶ μιᾶς ἄνευ περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ ἡ μετάβασις γίνεται, πεπλεγμένην δέ, ἐξ ἧς μετ' ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἡ μετάβασίς ἐστιν. ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι ταῦτα· διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε. [𝔎. 244.]

ne aliud quæramus, sunt tales. Appello simplicem actionem, qua facta, ut definitum est, continua et una, transitus fit sine peripetia vel agnitione. Implexa est, ex qua cum agnitione aut peripetia aut ambabus transitus fit. Hæc autem oportet fieri ex ipsa constitutione fabulæ, ut ex anteactis aut ex necessitate aut secundum verisimile hæc fieri contingat. Differt enim multum, utrum háec propter hæc an post hæc fiant.

Cap. 11. Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή, καθάπερ εἴρηται· καὶ τοῦτο δέ, ὥσπερ λέγομεν, κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον, ὥσπερ ἐν τῷ Οἰδίποδι ἐλθὼν ὡς εὐφρανῶν τὸν Οἰδίπουν καὶ ἀπαλλάξων τοῦ πρὸς τὴν μητέρα φόβου, δηλώσας ὃς ἦν, τοὐναντίον ἐποίησεν. [𝔎. 243.]

Est vero peripetia in contrarium eorum, quæ aguntur, mutatio, ut dictum est: atque hoc, ut dicimus, secundum verisimile aut necessarium· ut in Oedipode cum venisset nuntius tanquam lætitiam allaturus Oedipodi eumque metu liberaturus adversus matrem, ut aperuit, quisnam esset, contrarium fecit.

ἀναγνώρισις δ' ἐστίν, ὥσπερ καὶ τοὔνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ ἔχθραν τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὡρισμένων. καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπέτειαι γίνωνται, οἷον ἔχει ἡ ἐν τῷ Οἰδίποδι. [𝔎. 243.]

Agnitio autem est, ut etiam nomen significat, ex ignoratione in cognitionem mutatio, aut ad amicitiam aut inimicitiam eorum qui ad prosperam fortunam vel adversam definiti sunt. Ac pulcherrima agnitio est, cum simul peripetiæ fiunt, ut se habet in Oedipode.

ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἢ ἔλεον ἕξει ἢ φόβον οἵων πράξεων ἡ τραγῳδία μίμησις ὑπόκειται. ἔτι δὲ καὶ τὸ ἀτυχεῖν καὶ τὸ εὐτυχεῖν ἐπὶ τῶν τοιούτων συμβήσεται. ἐπεὶ δ' ἡ ἀναγνώρισις τινῶν ἐστιν ἀναγνώρισις, αἱ μὲν θατέρου πρὸς τὸν ἕτερον μόνον, ὅταν ᾖ

Talis enim agnitio et peripetia aut misericordiam habebit aut metum, qualium actionum tragœdia imitatio supponitur. Præterea vero et adversa fortuna uti et prospera in talibus continget. Jam quoniam agnitio quorundam est agnitio, aliæ quidem sunt alterius ad alterum solum, cum fuerit mani-

δῆλος ἕτερός τίς ἐστιν, ὁτὲ δ' ἀμφοτέρους δεῖ ἀναγνωρίσαι, οἷον ἡ μὲν Ἰφιγένεια τῷ Ὀρέστῃ ἀνεγνωρίσθη ἐκ τῆς πέμψεως τῆς ἐπιστολῆς, ἐκείνῳ δὲ πρὸς τὴν Ἰφιγένειαν ἄλλης ἔδει ἀναγνωρίσεως. [K. 243 f.]

festus alter quis sit; aliquando vero ambos oportet agnoscere ut Iphigenia ab Oreste agnita est ex missione epistolæ, illi autem erga Iphigeniam alia opus fuit agnitione.

πάθος δ' ἐστὶ πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἵ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα. [K. 243.]

Sed perpessio est actio exitiabilis vel cruciabilis, veluti cædes in conspectu et cruciatus et vulnerationes et quæcumque id genus.

Cap. 13. ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγῳδίας μὴ ἁπλῆν, ἀλλὰ πεπλεγμένην, καὶ ταύτην φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι μιμητικήν, (τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμήσεώς ἐστιν), πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν (οὐ γὰρ φοβερὸν οὐδὲ ἐλεεινὸν τοῦτο, ἀλλὰ μιαρόν ἐστιν) οὔτε τοὺς μοχθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν (ἀτραγῳδότατον γὰρ τοῦτ' ἐστὶ πάντων· οὐδὲν γὰρ ἔχει ὧν δεῖ· οὔτε γὰρ φιλάνθρωπον οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερόν ἐστιν) οὐδ' αὖ τὸν σφόδρα πονηρὸν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν. τὸ μὲν γὰρ φιλάνθρωπον ἔχοι ἂν ἡ τοιαύτη σύστασις ἀλλ' οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον· ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιόν ἐστι δυστυχοῦντα, ὁ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ὥστε οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἔσται τὸ συμβαῖνον. ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνῃ, μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυ-

Quoniam igitur constitutionem pulcherrimæ tragœdiæ oportet esse non simplicem sed nexam, eamque terribilium et miserabilium imitationem (hoc enim proprium hujusmodi est imitationis) primum quidem manifestum est, neque æquos viros mutatos apparere oportere ex prospera fortuna in adversam (id enim non est terribile nec miserabile sed sceleratum) neque improbos ex infortunio in prosperam fortunam (id enim maxime omnium a tragœdia alienum est, quia nihil habet eorum quæ oportet: neque enim gratum hominibus neque miserabile neque terribile est), neque rursus valde malum ex prospera fortuna in adversam cadere: quod enim gratum est hominibus, id quidem habet talis constitutio, sed neque misericordiam habet neque timorem. Illa enim est circa eum qui indigne adversa fortuna utatur, hic vero circa similem, quare neque miserabile neque terribile apparet, quod contingit. **Reliquus igitur est inter hos interjectus. Est** autem talis, qui neque virtute præstat et justitia, neque propter vitium et pravitatem mutatur in

γίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχίᾳ, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες. [K. 238. 341 f. 356.]

adversam fortunam sed propter errorem aliquem, eorum qui sunt in magna existimatione et fortunæ prosperitate, cujusmodi Oedipus et Thyestes, et qui ex talibus familiis illustres viri sunt.

ἡ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγῳδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστιν. διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἁμαρτάνουσιν, ὅτι τοῦτο δρᾷ ἐν ταῖς τραγῳδίαις καὶ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν. τοῦτο γάρ ἐστιν, ὥσπερ εἴρηται, ὀρθόν. σημεῖον δὲ μέγιστον· ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγικώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται, ἂν κατορθωθῶσιν, καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται. [K. 342.]

Ac secundum artem quidem pulcherrima est tragœdia ex hac constitutione. Quare et errant qui accusant Euripidem in eadem re, quod hoc faciat in tragœdiis, et multæ ipsius in adversam fortunam terminent. Id enim rectum est, ut diximus, ac signum maximum est, quod in scenis et certaminibus tales maxime apparent tragicæ, si recte dirigantur; et Euripides, quamvis alia non bene disponat, hac tamen in parte inter poetas maxime apparet tragicus.

Cap. 14. Ἔστι μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίγνεσθαι, ἔστι δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον. τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον, καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν. [K. 236. 366.]

Ac licet quidem terribile et miserabile ex apparatu fieri, licet vero etiam ex ipsa constitutione, id quod prius est et poetæ melioris. Oportet enim etiam sine visu fabulam sic constitutam esse, ut audiens res quae fiunt et horreat et misereatur ex iis quæ contingunt. In quas perturbationes cadet ille, qui Oedipodis fabulam audiat. Efficere autem hoc per apparatum est magis artificii expers et sumptus requirit.

ποῖα οὖν δεινὰ ἢ ποῖα οἰκτρὰ φαίνεται τῶν συμπιπτόντων, λάβωμεν. Ἀνάγκη δὲ ἢ φίλων εἶναι πρὸς ἀλλήλους τὰς τοιαύτας πράξεις ἢ ἐχθρῶν ἢ μηδετέρων. ἂν μὲν οὖν ἐχθρὸς ἐχθρὸν ἀποκτείνῃ, οὐδὲν ἐλεεινὸν οὔτε ποιῶν, οὔτε μέλλων δείκνυσι, πλὴν κατ'

Qualia igitur atrocia aut qualia miserabilia appareant, ex iis assumamus quæ contingunt. Necesse autem est aut amicorum esse inter se tales actiones, aut inimicorum aut neutrorum. Quodsi inimicus inimicum occiderit, nihil miserabile, neque dum facit neque dum fac-

αὐτὸ τὸ πάθος· οὐδ' ἂν μηδετέρως ἔχοντες. ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ πάθη, οἷον εἰ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνει ἢ μέλλει ἢ τι ἄλλο τοιοῦτον δρᾷ, ταῦτα ζητητέον.

τοὺς μὲν οὖν παρειλημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστιν, λέγω δὲ οἷον τὴν Κλυταιμνήστραν ἀποθανοῦσαν ὑπὸ τοῦ Ὀρέστου καὶ τὴν Ἐριφύλην ὑπὸ τοῦ Ἀλκμαίωνος· αὐτὸν δὲ εὑρίσκειν δεῖ, καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς. τὸ δὲ καλῶς τί λέγομεν, εἴπωμεν σαφέστερον. ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίνεσθαι τὴν πρᾶξιν, ὥσπερ οἱ παλαιοὶ ἐποίουν, εἰδότας καὶ γινώσκοντας, καθάπερ καὶ Εὐριπίδης ἐποίησεν ἀποκτείνουσαν τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν· ἔστι δὲ πρᾶξαι μέν, ἀγνοοῦντας δὲ πρᾶξαι τὸ δεινόν, εἶθ' ὕστερον ἀναγνωρίσαι τὴν φιλίαν, ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους. τοῦτο μὲν οὖν ἔξω τοῦ δράματος, ἐν δ' αὐτῇ τῇ τραγῳδίᾳ, οἷος ὁ Αλκμαίων ὁ Ἀστυδάμαντος ἢ ὁ Τηλέγονος ὁ ἐν τῷ τραυματίᾳ Οδυσσεῖ. ἔτι δὲ τρίτον παρὰ ταῦτα τὸν μέλλοντα ποιεῖν τι τῶν ἀνηκέστων δι' ἄγνοιαν ἀναγνωρίσαι πρὶν ποιῆσαι. καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως· ἢ γὰρ πρᾶξαι ἀνάγκη ἢ μή, καὶ εἰδότας ἢ μὴ εἰδότας. τούτων δὲ τὸ μὲν γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πρᾶξαι χείριστον· τό τε γὰρ μιαρὸν ἔχει, καὶ οὐ τραγικόν· ἀπαθὲς γάρ. διόπερ οὐδεὶς ποιεῖ ὁμοίως, εἰ μὴ ὀλιγάκις, οἷος ἐν Ἀντιγόνῃ τὸν Κρέοντα ὁ Αἵμων.

turus est, monstrat, præterquam in illa ipsa perturbatione; neque qui se neutro modo habent. Quando autem in amicitiis sunt perturbationes, ut si frater fratrem aut filius patrem aut mater filium aut filius matrem occiderit aut occisurus fuerit aut tale aliquid aliud faciat, hæc quærere oportet.

Ac receptas quidem fabulas solvere non licet; dico autem ut Clytæmnestram occisam ab Oreste et Eriphylen ab Alcmæone; ipsum vero invenire ac traditis recte uti oportet. Idque quod dicimus, se recte habere, apertius exponamus. Licet enim sic actionem fieri ut antiqui faciebant, ut eam præstarent scientes et cognoscentes, quemadmodum occidentem filios Medeam Euripides fecit. At licet agere ita, ut ignorantes rem agant atrocem, postea vero amicitiam agnoscant, ut Sophoclis Oedipus. Atque hoc quidem extra actionem. In ipsa vero tragœdia, ut Alcmæon Astydamantis vel Telegonus in vulnerato Ulysse.

Præterea tertium est cum quis aliquid lævi propter ignorantiam facturus erat, et priusquam faceret, agnovit. Et præter hæc aliter non licet; aut enim facere necesse est aut non, et scientes aut non scientes. Horum autem pessimum est, cum quis facturus fuit et non fecit. Sceleratum enim habet et non tragicum, nam sine affectu est. Quare nemo facit similiter nisi raro, ut in Antigona Creontem Hæmon.

τὸ δὲ πρᾶξαι δεύτερον. βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν πρᾶξαι, πράξαντα δὲ ἀναγνωρίσαι· τό τε γὰρ μιαρὸν οὐ πρόσεστι, καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν. Κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἡ Μερόπη μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὔ ἀλλ' ἀνεγνώρισεν, καὶ ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἡ ἀδελφὴ τὸν ἀδελφόν, καὶ ἐν τῇ Ἕλλῃ ὁ υἱὸς τὴν μητέρα ἐκδιδόναι μέλλων ἀνεγνώρισεν. [K. 236 ff. 366.]

Nam fecisse secundum est.

Ac melius est ignorantem quidem fecisse, cum autem fecerit, agnovisse. Sceleratum enim non adest, et agnitio stuporem gignet. Optimum vero est postremum. Dico autem ut in Cresphonte Merope interfectura quidem filium erat, sed cum agnovisset, non interfecit; et in Iphigenia soror fratrem, et in Helle filius matrem debiturus agnovit.

Cap. 15. Περὶ δὲ τὰ ἤθη τέτταρά ἐστιν ὧν δεῖ στοχάζεσθαι, ἓν μὲν καὶ πρῶτον, ὅπως χρηστὰ ᾖ. ἕξει δὲ ἦθος μέν, ἐάν, ὥσπερ ἐλέχθη, ποιῇ φανερὰν ὁ λόγος ἢ ἡ πρᾶξις προαίρεσίν τινα, φαῦλον μὲν ἐὰν φαύλην, χρηστὸν δ' ἐὰν χρηστήν. [K. 371.]

De moribus quatuor sunt, quæ spectare oportet; unum quidem et primum, quomodo boni sint. Habebit autem mores, si, ut dictum est, oratio aut actio manifestam efficiat præelectionem aliquam; malos quidem, si malam, bonos vero, si bonam.

Cap. 18. Ἔστι δὲ πάσης τραγῳδίας τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις, τὰ μὲν ἔξωθεν καὶ ἔνια τῶν ἔσωθεν ἡ δέσις, τὸ δὲ λοιπὸν ἡ λύσις.

Est autem omnis tragœdiæ una quidem pars nexus, altera vero solutio; ea quidem quæ sunt extra et aliqua eorum, quæ intra sunt nexus, reliquum vero solutio.

Δίκαιον δὲ καὶ τραγῳδίαν ἄλλην καὶ τὴν αὐτὴν λέγειν οὐδὲν ἴσως τῷ μύθῳ. τοῦτο δὲ ὧν ἡ αὐτὴ πλοκὴ καὶ λύσις. [K. 277.]

Justum autem est et tragœdiam aliam et eandem dicere nihil fortasse ob fabulam. Hoc vero intelligitur in iis, quarum eadem plicatio et solutio est.

Cap. 25. Πρὸς δὲ τούτοις ἐὰν ἐπιτιμᾶται ὅτι οὐκ ἀληθῆ, ἀλλ' οἷα δεῖ, οἷον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἷοι εἰσί, ταύτῃ λυτέον. [K. 414.]

Ad hæc si opponitur, non esse vera, at qualia oportet, ut Sophocles inquit se quidem facere quales oportet, Euripidem vero, quales sunt, quamobrem hac ratione solvendum est.

Rhetorik.

Lib. II. Cap. 5. Ἔστω δὴ φόβος λύπη τις ἢ ταραχὴ ἐκ φαντασίας μέλλοντος κακοῦ φθαρτικοῦ ἢ λυπηροῦ.

Sit ergo metus molestia quædam et perturbatio ex phantasia futuri mali, vel idonei ad interimendum vel molesti.

Εἰ δὴ ὁ φόβος τοῦτ' ἐστίν, ἀνάγκη τὰ τοιαῦτα φοβερὰ εἶναι ὅσα φαίνεται δύναμιν ἔχειν μεγάλην τοῦ φθείρειν ἢ βλάπτειν βλάβας εἰς λύπην μεγάλην συντεινούσας. διὸ καὶ τὰ σημεῖα τῶν τοιούτων φοβερά· ἐγγὺς γὰρ φαίνεται τὸ φοβερόν· τοῦτο γάρ ἐστι κίνδυνος, φοβεροῦ πλησιασμός. τοιαῦτα δὲ ἔχθρα τε καὶ ὀργὴ δυναμένων ποιεῖν τι· δῆλον γὰρ ὅτι βούλονται, ὥστε ἐγγύς εἰσι τοῦ ποιεῖν.

Quodsi metus hujusmodi est, necesse est, ut ea metuenda sint, quæcunque apparent facultatem habere magnam interimendi vel afferendi detrimenta ad molestiam magnam perducentia. Quamobrem et signa hujusmodi rerum metuenda: prope enim apparet quod metuendum est, idque periculum est, nempe rei metuendæ appropinquatio. Ejusmodi vero sunt inimicitia et ira eorum qui possunt efficere aliquid: manifestum enim est, eos velle, ut parati sint ad efficiendum.

πάντα δὲ τὰ φοβερὰ φοβερώτερα, ὅσα, ἂν ἁμάρτωσιν, ἐπανορθώσασθαι μὴ ἐνδέχεται, ἀλλ' ἢ ὅλως ἀδύνατα, ἢ μὴ ἐφ' ἑαυτοῖς ἀλλ' ἐπὶ τοῖς ἐναντίοις. καὶ ὧν βοήθειαι μή εἰσιν ἢ μὴ ῥᾴδιαι· ὡς δ' ἁπλῶς εἰπεῖν, φοβερά ἐστιν ὅσα ἐφ' ἑτέρων γιγνόμενα ἢ μέλλοντα ἐλεεινά ἐστιν. [K. 344.]

Ex omnibus autem metuendis illa magis metuenda sunt, quæcunque si erraverint, corrigi non contingit, sed aut omnino fieri non possunt, aut non in ipsorum sed in adversariorum sunt potestate; et quorum auxilia non sunt, vel non facilia. Ut autem simpliciter dicam, metuenda sunt, quæ cum aliis eveniunt vel eventura sunt, miserabilia sunt.

Cap. 8. Ἔστω δὴ ἔλεος λύπη τις ἐπὶ φαινομένῳ κακῷ φθαρτικῷ καὶ λυπηρῷ τοῦ ἀναξίου τυγχάνειν, ὃ κἂν αὐτὸς προσδοκήσειεν ἂν παθεῖν ἢ τῶν αὐτοῦ τινά, καὶ τοῦτο, ὅταν πλησίον φαίνηται· δῆλον γὰρ ὅτι ἀνάγκη τὸν μέλλοντα ἐλεήσειν ὑπάρχειν τοιοῦτον οἷον οἴεσθαι παθεῖν ἂν

Sit misericordia molestia quædam in eo malo quod videtur habere vim interitus et molestiæ afferendæ, ejus qui eo sit indignus, quod ipse etiam exspectet se passurum aut aliquem suorum, idque cum propinquum appareat. Manifestum enim est necesse esse, qui miseraturus est, esse talem

τι κακὸν ἢ αὐτὸν ἢ τῶν αὐτοῦ τινά, καὶ τοιοῦτο κακὸν οἷον εἴρηται ἐν τῷ ὅρῳ ἢ ὅμοιον ἢ παραπλήσιον.

ut putet passurum aliquid mali aut se aut suorum quempiam, et tale malum quale dictum est in definitione, aut simile aut propinquum.

Ὅσα τε γὰρ τῶν λυπηρῶν καὶ ὀδυνηρῶν φθαρτικά, πάντα ἐλεεινά.

Quæ enim ex molestis et tristibus vim habent interimendi, omnia miserabilia sunt.

Ἐφ' οἷς μὲν οὖν ἐλεοῦσι, ταῦτα καὶ τὰ τοιαῦτά ἐστιν· ἐλεοῦσι δὲ τούς τε γνωρίμους, ἐὰν μὴ σφόδρα ἐγγὺς ὦσιν οἰκειότητι· περὶ δὲ τούτους ὥσπερ περὶ αὐτοὺς μέλλοντας ἔχουσι. διὸ καὶ Ἄμασις ἐπὶ μὲν τῷ υἱεῖ ἀγομένῳ ἐπὶ τὸ ἀποθανεῖν οὐκ ἐδάκρυσεν, ὥς φασίν, ἐπὶ δὲ τῷ φίλῳ προσαιτοῦντι· τοῦτο μὲν γὰρ ἐλεεινόν, ἐκεῖνο δὲ δεινόν· τὸ γὰρ δεινὸν ἕτερον τοῦ ἐλεεινοῦ καὶ ἐκκρουστικὸν τοῦ ἐλέου καὶ πολλάκις τῷ ἐναντίῳ χρήσιμον. ἔτι ἐλεοῦσιν ἐγγὺς αὐτοῖς τοῦ δεινοῦ ὄντος. καὶ τοὺς ὁμοίους ἐλεοῦσι κατὰ ἡλικίας, κατὰ ἤθη, κατὰ ἕξεις, κατὰ ἀξιώματα, κατὰ γένη· ἐν πᾶσι γὰρ τούτοις μᾶλλον φαίνεται καὶ αὐτῷ ἂν ὑπάρξει· Ὅλως γὰρ καὶ ἐνταῦθα δεῖ λαβεῖν, ὅτι ὅσα ἐφ' αὐτῶν φοβοῦνται, ταῦτα ἐπ' ἄλλων γιγνόμενα ἐλεοῦσιν. ἐπεὶ δ' ἐγγὺς φαινόμενα τὰ πάθη ἐλεεινά ἐστι, τὰ δὲ μυριοστὸν ἔτος γενόμενα ἢ ἐσόμενα οὔτ' ἐλπίζοντες οὔτε μεμνημένοι ἢ ὅλως οὐκ ἐλεοῦσιν ἢ οὐχ ὁμοίως, ἀνάγκη τοὺς συναπεργαζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς καὶ ἐσθῆτι καὶ ὅλως τῇ ὑποκρίσει ἐλεεινοτέρους εἶναι· ἐγγὺς γὰρ ποιοῦσι φαίνεσθαι τὸ κακὸν πρὸ ὀμμάτων ποιοῦντες, ἢ ὡς μέλλον ἢ ὡς γεγονός. [R. 344 ff.]

Ob quæ igitur miserantur, hæc et talia sunt: miserantur vero et familiares, si non valde conjuncti sint necessitudine. Erga hos autem ut erga se ipsos passuros se habent. Quamobrem et Amasis in casu filii, qui ad moriendum perducebatur, lacrimas non effudit, ut aiunt, sed in casu amici, qui mendicabat, effudit; hoc enim est miserabile, illud atrox. Nam atrox diversum est a miserabili et habet vim pellendæ misericordiæ, et sæpe in contrarium utile est. Præterea autem miserantur, si ipsum atrox prope sit. Et similes miserantur ætate, moribus, habitibus, dignitatibus, generibus: nam in omnibus his magis apparet etiam ipsi idem posse contingere. Omnino enim oportet assumere, quæ sibi metuunt, ea aliis cum fiunt, ipsos miserari. Quoniam autem quæ prope apparent perpessiones miserabiles sunt, at quæ ab hinc decem milia annorum facta sunt aut futura sunt, ea neque exspectantes neque recordantes aut omnino non miserantur aut non similiter, necesse est, qui repræsentantur figuris et vocibus et vestitu et omnino simulatione, miserabiliores esse. Faciunt enim ut propinquum appareat, malum ante oculos proponentes aut tanquam futurum aut tanquam factum.

Cap. 9. *Ἀντίκειται δὲ τῷ ἐλεεῖν μάλιστα μὲν ὃ καλοῦσι νεμεσᾶν· τῷ γὰρ λυπεῖσθαι ἐπὶ ταῖς ἀναξίαις κακοπραγίαις ἀντικείμενόν ἐστι τρόπον τινὰ καὶ ἀπὸ τοῦ αὐτοῦ ἤθους τὸ λυπεῖσθαι ἐπὶ ταῖς ἀναξίαις εὐπραγίαις· καὶ ἄμφω τὰ πάθη ἤθους χρηστοῦ· δεῖ γὰρ ἐπὶ μὲν τοῖς ἀναξίως πράττουσι κακῶς συνάχθεσθαι καὶ ἐλεεῖν, τοῖς δὲ εὖ νεμεσᾶν.* [K. 361.]

Opponitur autem ei quod miseratur, maxime id quod appellant stomachari: nam dolori propter indignas res adversas oppositus est quodammodo et per eosdem mores dolor propter indignas res secundas; et utræque perturbationes sunt bonorum morum. Oportet enim eorum qui indigne agunt male vicem dolere, et iis qui bene, stomachari.

I.

Verzeichnis

der in der Dramaturgie besprochenen oder erwähnten Tragödien, Lustspiele ꝛc.
(Die vom 22. April bis 28. Juli 1767 in Hamburg aufgeführten sind durch den Druck und durch das Zeichen * hervorgehoben.)

II.

Namen- und Sachregister.

(Die Zahlen bedeuten die Seite im Kommentar.)

III.

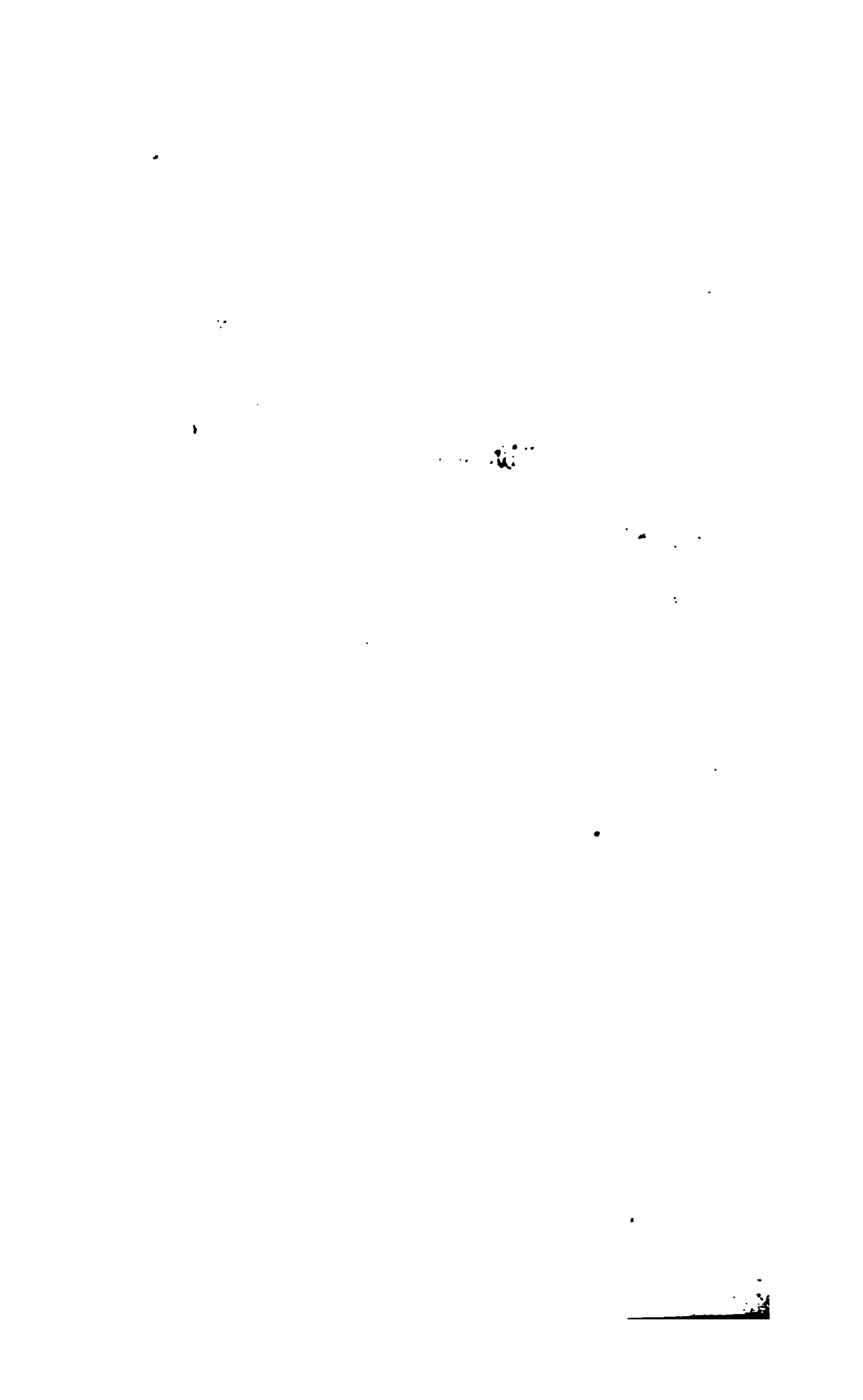
Sprachliches.

(Die Zahlen geben die Seite des Kommentars an. Die mit * bezeichneten Ausdrücke sind nachträglich nur in dies Register aufgenommen.)

Zu verbessern:

Seite 145, Stück 20, Zeile 2 von oben lies 1783 statt 178.
„ 218, Anmerkung „ 5 „ „ „ ander**m** statt andern.
„ 229, Spalte 1, „ 6 „ unten „ ih**r** statt ih**re**.






UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01413 2958